

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**CIBORGUES, CLONES E REMOTOS CONTROLES:  
Narrativas curtas tecnológicas**

**Cristina Vazquez**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-  
Graduação da Universidade Federal de Santa  
Catarina para obtenção do grau de Mestre em  
Literatura

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Capela.

**Florianópolis, novembro de 2004.**

À memória de minha tia Fernanda Dias da Costa Moraes

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a:

- Carlos Eduardo Capela, por ter me aceito como aluna apenas por indicação de Cláudio Cruz, e depois por me orientar sempre tão amistosamente;
- Simone Schmidt, Coordenadora do Curso à época que ingressei, por compreender tão bem e tão rapidamente a minha vontade de retornar ao mundo das letras, e por ter me apresentado a Cláudio Cruz;
- Cláudio Cruz, por me introduzir na “Teoria da narrativa” e principalmente por fazer parte desta rede;
- Tânia Regina de Oliveira Ramos, pelo curso “Ficções que fazem gênero”, que é um pouco o cerne deste trabalho, pelas indicações bibliográficas, pela disponibilidade e bom-humor;
- Luiz Carlos de Castro Lugon, por ter me ajudado a consolidar minha carreira profissional no Direito e por ter me ensinado a “filosofia do sim”, a qual encontrei sempre neste Curso de Pós-Graduação em Literatura;
- Luís Augusto Fischer, por um dia ter elogiado um talento meu para as letras, e sempre questionado a minha duplicidade de carreira;
- Luís Fernando Veríssimo, por ter povoado minha adolescência com suas crônicas, de onde vislumbro influência em minhas frases longas;
- Paulo Coelho, por ter dito, em outras palavras, que os sonhos de juventude devem ser perseguidos sempre porque neles está nossa verdadeira vocação – e escrever sempre foi essencial para mim;
- Francisco Caruso Gomes Júnior, pelo companheirismo e compreensão de sempre, e também por ter me desafiado a concluir esta dissertação na fase mais difusa;
  - Guilherme Vazquez Caruso Gomes, por ter deixado a mamãe trabalhar no escritório, puxando o fio do computador só de vez em quando;
  - Meus pais, que sempre me estimularam a estudar;
- Meu computador, que apesar dos vírus, permitiu a finalização do trabalho.

## RESUMO

A televisão, o vídeo e o cinema são hoje a cultura global, e há bastante tempo eles utilizam a matéria-prima literária para o seu fazer. Outrossim, resta indagar se essas mídias, tão presentes nas relações sociais contemporâneas, assim como as novas tecnologias da comunicação, como o computador e o ciberespaço, podem constituir intertextos para a literatura. As relações entre tecnologia - notadamente a eletrônica - e literatura podem ser verificadas tanto na questão temática, de que é exemplo a literatura *cyberpunk*, como na estrutura (hipertexto) e na forma dos textos, que às vezes faz lembrar o pulsar tecnológico. Neste trabalho, apresento relações entre literatura e tecnologia a partir da análise de cinco contos de autores contemporâneos da literatura brasileira, incluindo, ao final, comentários sobre *blogs*, a partir da obra impressa *Wunderblogs.com*.

## **ABSTRACT**

Television, video and cinema are the global culture today, and there has been a long time that they have been using the literary raw material to their work. Also, we may ask if these media, so present in contemporary social relationships, as good as the new technologies of communication, like computer and cyberspace, can be intertexts for literature. The connections between technology - mainly electronics- and literature can be seen either in themes, for example, cyberpunk literature, structure (hypertext) or form of texts, that sometimes remember us the technological pulse. In this work, I present connections between literature and technology starting from the analysis of five tales of contemporary brazilian literature, including in the end comments about blogs, starting from the printed book *Wunderblogs.com*.

## SUMÁRIO

1. Introdução	7
1.1. O nascimento e o desenvolvimento do projeto	7
1.2. A síntese teórica do projeto. Da teoria da narrativa aos textos concernentes à presença das novas tecnologias na contemporaneidade	24
1.2.1. A teoria da narrativa e a pós-modernidade segundo Jameson em diálogo com o projeto	25
1.2.2. A presença das novas tecnologias na contemporaneidade e suas relações com o projeto	35
1.3. Considerações sobre a narrativa curta segundo Julio Cortázar e Clare Hanson	45
2. Preenchimento da tecnologia pelo subjetivismo: “Zap”	53
3. Corpo e espaço modificados. Crítica social: “A cabine”	66
4. Literatura <i>cyberpunk</i> no Brasil: “O pacificador”	89
5. Um hipertexto em grau leve: “Imagens urbanas”	106
6. Literatura na Internet – um conto: “O homem da casa”; muitos blogs	126
7. Conclusão	152
8. Bibliografia	159

## **1. INTRODUÇÃO**

### **Eletroalma**

“Saio do microônibus, aterrisso em casa, microcosmo. Vou pro micro. Navego. Faço um download. Abro o e-mail. Teclo. Jogo. Descongelô o rango no microondas. Ligo a tela, vejo show, vejo filme. Ligo o som. Toca o celular. Toca o convencional. Abro o refri light. Ouço a secretária. Ponho a roupa na lavadora. Da lavadora para a secadora. A louça no lava-louças. Estou plugado no nada. Ponho o controle do som no lugar do telefone sem fio. Perco o autocontrole. Nervos metalizados. Sexo virtual.(br)

Durmo sem desligar. Sou um imã, uma tomada. Não chegue perto, dá choque.(br)

Poeira, gás, som, velocidade. Músicas, filmes, livros, revistas, sites, chats, exposições, artes plásticas, artes cênicas, dança eletrônica, programas, projetos, vícios, overdose de informação. Tudo é legal, tudo é urgente. Não perca. Vc pode ficar para trás. (br)

Home-theater, Motorhome, Home-Office. Dr. Fly. Vc fica doente, o médico vem voando. Operação a laser. Depilação a laser. Videocirurgia. Coração elétrico. Ginástica passiva. Eletrominichosques.(br)

Estou cansado dos metais e minh'alma não produz nada criativo, mas estou lincado, tá ligado? Ninguém me deleta, ninguém me supera; estou alerta, estou presente. Meu ritmo é frenético, é alucinante, e não consigo parar. Se vc parar, vc cai, desmaia. Boom. Síndrome do pânico. Eles passam de vc. Cuidado. (br)

Preciso de algo plugado a meu redor. O silêncio é a morte. Durmo com os equipamentos conectados, programados para desligarem. Só eu não desligo.(br)

Mundo sem volta. Eletroalma. Essência perdida nos fios da informação. Inteligência artificial. Artíficos. Emaranhado de idéias. Todas soltas. Todas loucas. Todas metalizadas.(br)

Acompanho tudo, mas estou farto do nada.<sup>1</sup>”

### **1.1. O nascimento e o desenvolvimento do projeto**

Era uma vez uma noite do ano de 2001, em que depois de uma overdose de efeito televisivo e de longas conversas telefônicas no intuito de aplacar a solidão, choqueei-me

---

<sup>1</sup> Cristina Moraes Vazquez. “Eletroalma”, em 2º *Habitasul Revelação Literária na Feira*, P.A: Palco Habitasul, 2001; p. 21.

com meu ato automático de descansar o controle da TV no lugar do telefone sem fio. Dessa confusão de “remotos controles” (devo parte do título desta dissertação a Adriana Calcanhoto), surgiu a idéia de um conto/crônica cujo conteúdo seria o que depois vim a saber era chamado *tecnoestresse*<sup>2</sup>. Intitulei o texto de Eletroalma, que agora me serve de epígrafe, e ele veio a ser publicado no livro *2º Habitasul Revelação Literária na Feira*<sup>3</sup>, um concurso literário promovido pela empresa Habitasul, na Feira do Livro de Porto Alegre. Sem adentrar no mérito do escrito, que muitos por certo acharão piegas, o fato é que ele engrenou minha sempre vontade de escrever, como o “coágulo” de Cortázar<sup>4</sup> que surge de

---

<sup>2</sup> “O termo *tecnoestresse* foi desenvolvido na década de 80 pelo psiquiatra americano Craig Brod e desde então vem sendo tema de estudos. Segundo Brod, o *tecnoestresse* seria causado ‘pela incapacidade do indivíduo de lidar com novas tecnologias de forma saudável.’ Ele também é conhecido como síndrome de excesso de informação, podendo causar consequências negativas para a saúde física e mental, como dores musculares, dor de cabeça, disfunções do sono, frustração, irritação, isolamento social, entre outras. Responda rápido: você é do tipo que não consegue ficar um dia sem checar seus e-mails? Tem taquicardia cada vez que o computador demora para responder ao seu comando? Sua frio quando a Internet sai do ar? Se a resposta for sim, cuidado: você pode estar sofrendo de *tecnoestresse*.” Extraído do jornal Zero Hora, Caderno Vida, de 19-06-04, contracapa, escrito por Leoleli Camargo.

<sup>3</sup> Vide nota 1.

<sup>4</sup> Julio Cortázar. “Alguns aspectos del cuento”, em *Del cuento y sus alrededores*, Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares (comp.), Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1993; pp. 379-396: Segundo o autor, o contista pode tanto escolher o tema, como este pode se lhe impor irresistivelmente, empurrar-lhe a escrevê-lo. O tema a partir do qual sairá um bom conto é sempre excepcional, podendo tratar-se de uma anedota perfeitamente trivial e cotidiana. O excepcional reside em uma qualidade parecida a do imã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que afloram virtualmente em sua memória ou sua sensibilidade. Conforme Cortázar, o que há é uma aliança misteriosa e completa entre certo escritor e certo tema em um momento dado. Para ele, todo o conto está predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria em seu criador.

Em “Del cuento breve y sus alrededores”, em *Del cuento y sus alrededores*, Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares (comp.), Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1993; pp. 397-407, Cortázar coloca que a idéia daquilo que virá a ser um de seus contos muitas vezes nasce de repente, como um coágulo. Neste momento, ele é obrigado a sentar na máquina de escrever e ficar alheio ao mundo até acabá-lo. Quando começa o conto, diz Cortázar, não sabe bem qual será o final, que vai se tecendo no decorrer deste trabalho obsessivo e exasperante, contudo, vem a descobrir que o desenlace está tão incluído no coágulo inicial como o próprio ponto de partida.



repente, além de revelar um tema que me pareceu instigante, moderno, atual. Hoje, depois das leituras de Jameson, eu diria que o tema é pós-moderno<sup>5</sup>.

Por esta época, já estava matriculada no Curso de Pós-Graduação em Literatura do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, mas meu projeto de pesquisa era outro, relacionado à presença da criminalidade na literatura, tema escolhido também pela pertinência com os fatos sociais, e que me possibilitava uma certa ponte com minha formação, o Direito. Contudo, é preciso dizer que meu interesse pela Literatura não é algo recente, saído do nada, porque meu primeiro curso de Graduação foi em Letras, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Embora faltasse pouco, não consegui me graduar por circunstâncias pessoais ligadas à necessidade de levar adiante a carreira profissional de Direito, mas ficou aquela janela aberta que hoje sinto a necessidade de fechar (ou não, como diria Caetano Veloso), quem sabe abrir mais.

As disciplinas cursadas neste Curso de Pós-Graduação em Literatura mostraram-me outros horizontes, de que são exemplos “Ficções que fazem gênero”, ministrada pela Professora Tânia Regina Oliveira Ramos, e “Literatura e Cultura: do texto ao contexto”, ministrada pela Professora Teresa Virgínia Almeida. O que houve de comum entre essas duas disciplinas, porque elas me chamaram a atenção e me fizeram deixar de lado o projeto que contemplava como tema a criminalidade?

---

<sup>5</sup> Conforme as idéias de Fredric Jameson contidas em *Pós Modernismo, A lógica cultural do capitalismo tardio*, 2ª ed., SP: Ática, 2002, no sentido de que o pós-modernismo é o correspondente cultural da terceira fase do capitalismo, que é o capitalismo multinacional, a Terceira Idade da Máquina, ou seja, as máquinas *high tech*, e as narrativas que acompanham essa fase são mais sobre processos de reprodução do que de produção. As sinonímias para a locução “capitalismo tardio” seriam: “capitalismo multinacional”, “sociedade do espetáculo ou da imagem”, “capitalismo da mídia”, “o sistema mundial” ou até o próprio “pós-modernismo”. O pós-moderno de Jameson também conteria a idéia do “novo”, a ser explicitada no corpo da dissertação.

Na primeira disciplina, os alunos foram apresentados a produções, contemporaníssimas, segundo a ministrante, de literatura brasileira, em forma de narrativas longas e curtas. O curso objetivava leituras inaugurais, subjetivas, apartadas da crítica institucionalizada, a serem compartilhadas no grupo, bem como a procura estética e literária de uma expressão da realidade mais adequada ao momento histórico e cultural deste início de século. Ainda, havia a proposta de identificar certo(s) tema(s) ou forma(s) recorrente(s) em grande parte da produção ficcional dos autores/autoras da “geração de 90” que literalmente *fazem gênero*.

Para cada participante deste curso deve ter ficado uma narrativa. Para mim, o estudo de gênero não foi preponderante. O que me foi possível apreender nos textos lidos, foi a inquietação, a ansiedade, a angústia e a solidão contemporâneas (e havia uma colega que sempre pontuava isso), permeadas pela utilização da linguagem em relação a outros meios de comunicação, como a televisão, o cinema, o microcomputador e a Internet, ou então a presença dessas materialidades como conteúdo ou caractere espacial das ficções.

Na segunda disciplina, fui apresentada a textos concernentes à presença e à influência das novas tecnologias, principalmente a eletrônica, nas relações sociais contemporâneas, incluindo autoras como Vivian Sobchack<sup>6</sup> e Donna Haraway<sup>7</sup>, que, ao fim e ao cabo, numa acoplagem entre as duas disciplinas, propiciaram-me refletir sobre essas tecnologias em relação à própria literatura.

---

<sup>6</sup> Vivian Sobchack. “The scene of the screen: envisioning cinematic and eletronic presence”, em *Materialities of communication*. Stanford University Press, 1994; pp. 83-106.

<sup>7</sup> Donna Haraway. “A cyborg manifesto: science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century”, em *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, 1991; pp. 149/181.

As produções literárias contemporaníssimas já mencionadas incluíram autores como André Sant’Anna, Marcelo Mirisola, Nelson de Oliveira e Arnaldo Bloch. Interessante é que, bem ao final do curso, em maio de 2003, é lançada a obra *Geração 90: os transgressores*<sup>8</sup>, que diz reunir os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX, organizada por Nelson de Oliveira, e contemplando exatamente os autores acima citados, além de outros “transgressores” e “transgressoras”.

Para a monografia final do curso “Ficções que fazem gênero”, escolhi para análise o texto “O pacificador”<sup>9</sup>, de Fausto Fawcett, publicado na antologia acima citada, e ele também foi eleito para fazer parte desta dissertação, como veremos adiante.

A escolha do tema da monografia, a que intitulei “Narrativas tecnológicas”, veio ao encontro das inquietações pessoais que tinham me levado a escrever “Eletroalma”, e assim me pareceu possível mudar o objeto da dissertação para algo que me dissesse respeito mais de perto e me permitisse explorar minha própria subjetividade, quiçá propiciando o desenlace já contido naquele “coágulo” inicial.

Como disse anteriormente, é possível verificar nessas produções contemporaníssimas um ingrediente comum: a solidão. O elemento solidão também é encontrado na teoria da narrativa contemporânea, em textos de Adorno<sup>10</sup> e Octavio Paz<sup>11</sup>, com os quais tive contato

---

<sup>8</sup> *Geração 90: os transgressores*. (org) Nelson de Oliveira. SP, Boitempo Editorial, 2003.

<sup>9</sup> Fausto Fawcett. “O pacificador”, em *Geração 90: os transgressores*. (org) Nelson de Oliveira. SP, Boitempo Editorial, 2003; pp. 153-177.

<sup>10</sup> Theodor W. Adorno. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, em *Os pensadores* (Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno – Textos escolhidos), 2ª ed., SP: Abril, 1983; p. 270: “O momento anti-realista do novo romance, sua dimensão metafísica, seria produzido pelo seu objeto real – por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo”.

quando cursei a disciplina deste Curso de Pós-Graduação em Literatura denominada “Balzac, Paris e a formação do romance moderno”, ministrada pelo Professor Cláudio Celso Alano da Cruz.

A constatação dos autores retro citados de que os homens de nosso tempo estão cada vez mais isolados e separados uns dos outros e de si mesmos pareceu-me condizer, de certa forma, com a presença das novas tecnologias nas relações sociais contemporâneas, à medida que a televisão, o computador, e o ciberespaço<sup>12</sup> podem contribuir para esse isolamento.

Assim, se a solidão é ingrediente facilmente verificável nas narrativas contemporâneas, faltava-me saber se as novas tecnologias eletrônicas também aparecem na literatura, de que forma, e se esses elementos estão associados uns aos outros.

A obra *Geração 90: os transgressores*<sup>13</sup> serviu-me de ponto de partida para essa pesquisa. Nela, encontrei os seguintes textos que me pareceram “tecnológicos”: “No te pongas sentimental” e “A última prof&cia”, de Arnaldo Bloch; “A cabine” e “Campo Minado”, de Simone Campos; “O pacificador”, de Fausto Fawcett; “Jornal do Caos”, de

---

<sup>11</sup> Octavio Paz. “Ambigüidade do romance”, em *Signos em rotação*, SP: Perspectiva, 1996; p. 66: “A relação do homem com a natureza e com o seu próximo não é essencialmente distinta da que mantém com seu automóvel, seu telefone ou sua máquina de escrever. Enfim, a credulidade mais grosseira – conforme se vê nos mitos políticos – é a outra fase do espírito positivo. Ninguém tem fê, mas todos se fazem ilusões. Só que as ilusões se evaporam e nada resta então, a não ser o vazio: niilismo e grosseria. A história do espírito laico ou burguês poderia intitular-se, como na série de Balzac: *As ilusões perdidas*.”

<sup>12</sup> Pierre Lévy, no capítulo “Introdução”, em *Cibercultura*, 2ª ed., SP: Editora 34, 1999; p. 17, define “ciberespaço” (a que também chama de “rede”) como o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especificaria não apenas a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ele abriga assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “cibercultura”, este especificaria o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço.

<sup>13</sup> *Geração 90: os transgressores*. (org) Nelson de Oliveira, SP: Boitempo Editorial, 2003.

Ronaldo Bressane; além dos contos de Edyr Augusto, que adquirem um ritmo intenso, o que me parece simular, via linguagem, o próprio pulsar tecnológico, como adiante explicitarei.

Na apresentação da obra, Nelson de Oliveira diz que o propósito daquela antologia era dar continuidade à primeira, por ele organizada e também lançada pela Boitempo – *Geração 90: manuscritos de computador* -, e se possível enriquecê-la.

Assim, tomei conhecimento da existência da obra “manuscritos de computador” e imaginei que aí encontraria os ovos de Colombo das “narrativas tecnológicas” a que estava à procura. O título parecia bastante sugestivo e a apresentação do organizador<sup>14</sup> ainda mais:

“A década de 70 foi um momento de ouro do conto no Brasil.

A década de 90 não ficou atrás.

(...)

Os contistas da Geração 90, longe da máquina de escrever – do homem na lua, do Brasil tri-campeão mundial de futebol, do fim dos Beatles, da derrota dos EUA na Guerra do Vietnã, do auge da guerra fria e, enfim, longe do *boom* do conto brasileiro da década de 70 – mas colados no computador – na queda do muro de Berlim, no fim da Guerra Fria e do comunismo, na popularização do *personal computer*, da Internet e do e-mail, no Brasil tetra-campeão de futebol, na globalização, no mapeamento do genoma humano – mantiveram e aprimoraram as conquistas estéticas que os precederam. E podia ser diferente? Um vagalhão tecnológico levou de roldão a moçada que começou a escrever há quinze, vinte anos. O conto passou do *boom* ao *new boom* – menor, porém tão interessante quanto – ao mesmo tempo em que os contistas deixavam de rascunhar a mão e passavam a rascunhar no próprio computador.”

Contudo, a leitura de cada um dos contos “manuscritos no computador” não correspondeu às minhas expectativas iniciais. A popularização da Internet e do *e-mail*, e o mapeamento do genoma humano não me pareceram evidentes nas narrativas. Em contraposição, como disse anteriormente, já conhecia os contos de *Geração 90: os*

---

<sup>14</sup> *Geração 90: manuscritos de computador*. (org) Nelson de Oliveira, SP: Boitempo Editorial, 2001; p. 8.

*transgressores*, e aí sim esses elementos estão indiscutivelmente presentes. Tanto é que “O pacificador” e “A cabine”, eleitos para fazer parte desta dissertação, são contos retirados desta última coletânea. Além desses, “A última prof&cia” e “No te pongas sentimental”, de Arnaldo Bloch, são totalmente inspirados na linguagem da rede, sendo que alguns extratos de “A última prof&cia” aparecem como epígrafe no capítulo “Um hipertexto em grau leve: Imagens urbanas”, porque este conto/crônica/ensaio/poesia, desde a primeira vista, soou-me um legítimo “manuscrito de computador”, fenômeno que gostaria de discutir em seguida.

Para mim, que havia sorvido vorazmente “os transgressores”, os “manuscritos de computador” não pareceram fazer jus ao título. Os contos de Cíntia Moscovitch foram muito apreciados, por sua delicadeza ímpar, o de Rubens Figueiredo, pela densidade narrativa, mas eles me soaram tradicionais, “manuscritos” mesmo. O conto de Fernando Bonassi, “Violência & Paixão”, uma coletânea de mini-contos ou mini-crônicas, abarcando os mais variados assuntos e tipos humanos, já me pareceu mais moderno, ou “pós-moderno” (o novo/velho *mix*<sup>15</sup>), com uma diagramação que faz lembrar esquetes jornalísticos, mas não chegou a me convencer que constituísse um “manuscrito de computador”.

---

<sup>15</sup> Fredric Jameson, no capítulo “Espaço, O utopismo depois do fim da utopia”, op. cit.; pp.187-188, ao comentar sobre as instalações artísticas, diz que no pós-moderno haveria um “mix de mídia” (o equivalente contemporâneo da Gesamtkunstwerk, com as diferenças que enumera), o “mix” viria antes, e redefiniria *a posteriori* as mídias envolvidas por implicação. Utilizei a expressão “novo/velho mix” a fim de postular que esse mix não seria só de mídia, mas que também se observaria uma mistura de assuntos, em princípio, incompatíveis ou desconexos nos textos literários contemporâneos e que isto não mais parece novo porque muitos textos são assim, o novo já está velho. Os conceitos de novo/velho destacados também por Jameson ainda serão mais bem explicitados no corpo do presente trabalho. Ainda com base em Jameson, no capítulo “A lógica cultural do capitalismo tardio”, op. cit.; p. 63/64, na parte em que coloca que a produção cultural pós-moderna constitui representações imperfeitas de uma imensa rede computadorizada de comunicações e que estas são apenas uma configuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias, postulo que esse *mix* de assuntos nos textos literários seria também uma tentativa mal-sucedida de compreender a imensa rede descentrada do capitalismo multinacional.

O conto de Carlos Ribeiro, “Imagens urbanas”, eleito finalmente para integrar esta dissertação, desde a primeira leitura, pareceu-me algo diferente, mas ainda assim, seria um “manuscrito de computador”? Aí é que me deu o *insight*. Nelson de Oliveira já havia afirmado que os contistas da geração 90 deixaram de rascunhar à mão para rascunhar no computador. Rascunhar. Então, “manuscritos de computador” passou a me soar como a locução que é, formada por dois termos, e por duas idéias antagônicas. Ora, se é manuscrito, não foi escrito no computador. Se foi escrito no computador, não é manuscrito. Sim, mas o óbvio ululante não resolve o problema: o que é um “manuscrito de computador”? Por que não rascunho de computador? Manuscrito fica mais elegante? Ou a utilização da palavra manuscrito é uma forma sutil de dizer que a escrita não muda em relação ao meio em que produzida: à mão, à máquina de escrever, ao computador. Ou que, se muda, o faz sutilmente. Nem tão sutilmente? Sou partidária das duas últimas hipóteses.

Deste modo, tomo de empréstimo a expressão “manuscrito de computador” da antologia de Nelson de Oliveira (ele diz que deve o título a Marcelino Freire<sup>16</sup>) para defini-la como um texto escrito num processador de textos de um computador pessoal que recebe a influência da máquina e do programa que o produz de forma mais ou menos sutil. A máquina (computador), aqui, pode ser entendida como materialidade e, neste sentido, hábil a influenciar a forma dos textos, como se fosse uma prótese do corpo do escritor<sup>17</sup> (fluxo de

---

<sup>16</sup> *Geração 90: manuscritos de computador*. (org) Nelson de Oliveira, SP: Boitempo Editorial, 2001; p. 13.

<sup>17</sup> Conforme Jean Baudrillard, no ensaio intitulado “Tela total”, em *Tela total*. P.A.: Sulina, 2002, pp. 130/131, as máquinas só produzem máquinas. Isso seria cada vez mais verdadeiro na medida do aperfeiçoamento das tecnologias virtuais. Num certo nível maquinal, de imersão na maquinaria virtual, não haveria mais distinção homem/máquina: a máquina situar-se-ia nos dois lados da interface. Textos, imagens, filmes, discursos, programas saídos do computador seriam produtos maquínicos, com as devidas características: artificialmente expandidos, levantados pela máquina, filmes repletos de efeitos especiais,

linguagem rápido, ritmo alucinante, mudança súbita de tela/janela/pilhagem<sup>18</sup>, multiplicidade de enredos e de narradores, profusão de idéias frenéticas, pouca representação e muita intertextualidade). A máquina (computador) pode também ser entendida, aqui, como criadora das “relações sociais da tecnologia<sup>19</sup>”, e, desta maneira, apta a incluir o agenciamento maquínico no conteúdo dos textos, ou propiciar modificações semânticas, com a utilização de neologismos próprios da cultura do computador, o que torna explícita a influência do meio sobre o texto.

Não obstante, destaco novamente que verifiquei esses elementos de forma mais explícita em *Geração 90: os transgressores*. Assim, para meus propósitos de análise, em que retiro das duas antologias organizadas por Nelson de Oliveira três dos contos que fazem parte desta dissertação (“Imagens urbanas”, “A Cabine” e “O Pacificador”), gostaria de deixar o termo “manuscrito” de lado, para denominar minha própria antologia de “transgressores do computador”.

Durante a pesquisa dos textos que seriam objeto de análise na presente dissertação, li também alguns romances, como *Terapia*, de Ariel Dorfman<sup>20</sup>, e *Santa Clara Poltergeist*, de

---

textos carregados de artes supérfluas, de redundâncias devidas à vontade maligna da máquina de funcionar a qualquer preço (seria sua paixão) e à fascinação do operador por essa possibilidade infinita de funcionamento.

<sup>18</sup> Pierre Lévy, em capítulo denominado “O ciberespaço ou a virtualização da comunicação”, na obra citada, p. 85, coloca que “podemos definir duas atitudes de navegação opostas, cada navegação real ilustrando geralmente uma mistura das duas. A primeira é a ‘caçada’. Procuramos uma informação precisa, que desejamos obter o mais rapidamente possível. A segunda é a ‘pilhagem’. Vagamente interessados por um assunto, mas prontos a nos desviar a qualquer instante de acordo com o clima do momento, não sabendo exatamente o que procuramos, mas acabando sempre por encontrar alguma coisa, derivamos de site em site, de link em link, recolhendo aqui e ali coisas do nosso interesse”.

<sup>19</sup> Expressão utilizada por Donna Haraway na obra citada, p. 165, para indicar que não estamos lidando com um determinismo tecnológico, mas com um sistema histórico dependente de relações estruturadas entre pessoas.

<sup>20</sup> Ariel Dorfman, *Terapia*, RJ: Editora Objetiva, 1999.



Fausto Fawcett<sup>21</sup>. O primeiro traz como mote o controle da vida alheia por meio de câmeras e microfones. Contudo, com a proliferação dos *reality shows*, o assunto me pareceu cansativo, além de que não era bem desse tipo de interação homem-máquina que eu queria tratar. Ainda, o texto não era de um autor brasileiro e minha dissertação é na área de Literatura Brasileira. O segundo é um romance quase pornográfico em que próteses tecnológicas são introduzidas nos corpos das personagens, de modo que a saída de todo o tipo de material metálico de seus orifícios a qualquer hora, a par do mau gosto, conduz à exaustão. Ele foi escrito em 1990 e o novo texto de Fawcett, “O pacificador”, de mesma temática *cyberpunk*<sup>22</sup>, parece mais interessante, ao construir seu anti-herói solitário às voltas com as inovações tecnológicas e genéticas de nosso tempo de forma mais consistente e irônica. Além disso, os três contos mencionados já estavam escolhidos e me parecia mais interessante uma dissertação que contemplasse apenas um gênero literário. Neste tempo, tomei conhecimento de que existia um romance brasileiro da chamada literatura *cyberpunk*,

---

<sup>21</sup> Fausto Fawcett, *Santa Clara Poltergeist*, RJ: Editora Eco, 1990.

<sup>22</sup> Raquel Longhi, em “Ficção Metafísica”, artigo publicado no *Caderno de Cultura* do jornal *Zero Hora*, P.A, 08/11/2003; p. 7, diz que o romance *Neuromancer*, de William Gibson, inaugurou um novo gênero na ficção científica, o *cyberpunk*, uma combinação explosiva entre alta tecnologia e submundo. Saindo da ficção científica, diz a autora, o *cyberpunk* se expandiu em um movimento da contracultura da era dos computadores que engloba ficção científica “com atitude”, música, arte e tecnologias da informação, em especial, a cultura do computador. No começo dos anos 80, prossegue a estudiosa de comunicação, o escritor Bruce Sterling, sob o pseudônimo de Vincent Omniaveritas, editou uma série que chamou de *Cheap Truth*, na qual ele e outros escritores de ficção científica como Lewis Shiner e Rudy Rucker, que se intitulavam “o movimento”, atacavam o que consideravam uma estagnação da ficção científica que se produzia na época, e mostravam seus trabalhos. Desta forma surgia uma nova tendência literária, que denominaram *cyberpunk*, diz Longhi. O termo reuniria a idéia de cibernética, desenvolvida pelo cientista norte-americano Norbert Wiener na década de 50, ao movimento rebelde e anti-social dos *punks*, originado na década de 70. Seria uma forma de ver o mundo que combina o enfado com as novas tecnologias e o desdém pelas formas convencionais de utilizá-las. Segundo a autora, como todo o movimento cultural, o *cyberpunk* também teve seu manifesto, publicado na revista *Interzone*, no artigo “The New Science Fiction”. A *Interzone* teria absorvido grande parte do movimento *cyberpunk* e de seus expoentes, tornando-se referência no gênero, assim como a *Mundo 2000*, que cobriria o *cyberpunk* desde 1988.

*Piratas Siderais*, de Guilherme Kujawski<sup>23</sup> - elogiado institucionalmente. Contudo, deixei a leitura de lado, porque já havia decidido analisar apenas contos.

Na época da pesquisa dos textos, li também “Zap”, de Moacyr Scliar, na antologia *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, organizada por Ítalo Moriconi e editada no ano de 2000<sup>24</sup>. “Zap” foi publicado pela primeira vez em 1995<sup>25</sup>. O pano de fundo deste conto é a televisão, logo, pertinente ao meu projeto, por trabalhar com outro tipo de tecnologia eletrônica, de modo que também foi escolhido para integrar esta dissertação. Logicamente, o conto foi eleito não apenas por este critério, mas também por sua expressividade. Como este é o texto mais antigo em relação à data de publicação, e porque concerne a uma materialidade eletrônica anterior às outras (o computador e o ciberespaço foram inventados depois), “Zap” é o primeiro texto a ser analisado neste trabalho.

A obra *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século* foi organizada a convite da Editora Objetiva, tendo esta sugerido que a seleção dos contos (os cem melhores contos do século 20 no momento de virada para o 21) fosse pautada não em critérios acadêmicos e sim em critérios de gosto e qualidade. Ítalo Moriconi pontua que a partir dos anos 60 o conto passou por verdadeira explosão em nosso país, e seria o espaço literário mais adequado à tradução dos sentimentos profundos e das contradições que agitaram nossa alma basicamente urbana no decorrer das últimas quatro décadas. A organização do livro ocorre por seções que correspondem a períodos cronológicos, ou seja, de 1900 aos anos 30,

---

<sup>23</sup> Guilherme Kujawski, *Piratas Siderais*, RJ: Francisco Alves, 1994.

<sup>24</sup> *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, (org) Ítalo Moriconi, RJ: Objetiva, 2000.

<sup>25</sup> Moacyr Scliar. “Zap”, em *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, (org) Ítalo Moriconi, RJ: Objetiva, 2000; pp. 555-556.

anos 40/50, e as quatro décadas seguintes separadamente. No final da introdução do livro, Ítalo Moriconi, Professor do Instituto de Letras da UERJ, mais uma vez esclarece ter feito uma leitura com olhos livres, desprovida de pré-conceitos doutrinários ou teóricos, mas que pudesse agradar aquele leitor/leitora interessado/a apenas numa boa história, bem contada e bem escrita. Este tipo de antologia fez muito sucesso editorial, de modo que em seguida foram publicados *Os cem melhores poemas brasileiros do século*<sup>26</sup>, *Os cem melhores contos de humor da literatura universal*<sup>27</sup>, além de outros da série “Os cem melhores contos” lançados pela Ediouro, e agora no ano de 2004, o que me parece ironia para com as demais antologias citadas, além do intuito propagandístico, *Os cem menores contos brasileiros do século*<sup>28</sup>, em que contistas conhecidos da cena atual foram convidados para escrever mini-contos de no máximo 50 palavras<sup>29</sup>.

A propósito, se *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século* reúne os cem melhores textos do gênero do século XX, Nelson de Oliveira assevera que *Geração 90: manuscritos de computador* não é a antologia dos melhores contos da década de 90, mas

---

<sup>26</sup> *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, (org) Ítalo Moriconi. RJ: Objetiva, 2000.

<sup>27</sup> *Os cem melhores contos de humor da literatura universal*, (org) Flávio Moreira da Costa, RJ: Ediouro, 2001.

<sup>28</sup> *Os cem menores contos brasileiros do século*, (org) Marcelino Freire, SP: Ateliê Editorial, 2004.

<sup>29</sup> Segundo Edmundo Valadés, “Ronda por El Cuento Brevíssimo”, em *Del cuento y sus alrededores*, Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares (comp.), Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1993; p. 285, são expressões sinônimas: miniconto, microconto, conto brevíssimo, arte concisa, conto instantâneo, síntese imaginativa, artifício narrativo, contos rápidos. A minificação não poderia ser poema em prosa, vinheta, estampa, anedota. Teria que ser nem mais nem menos que isso: minificação. E nela o que mais funcionaria seria o incidente a contar e não o personagem, que é apenas o pretexto para a história, sendo que a ação deveria imperar sobre o demais. Seria uma história fulminante de quinze ou dezessete linhas, ou então, onde se poderia separar o espaço entre o conto e a minificação? Ele diz que as minificações que mais o deslumbraram tem um componente comum: contém uma história vertiginosa que desemboca num golpe surpreendente de engenho.”

dos melhores contistas surgidos na década de 90<sup>30</sup>, assim como também *Geração 90: os transgressores* é uma antologia de prosadores – dos melhores contistas e romancistas surgidos na década de 90 – e não de contos, todos inéditos e escritos exclusivamente para o projeto<sup>31</sup>. Na primeira antologia, Nelson de Oliveira diz ter acolhido os representantes de todas as tribos existentes, a fim de que o painel do novo conto brasileiro pudesse ser minimamente fiel à realidade. Na segunda, ele diz ter optado por privilegiar apenas a facção transgressora da Geração 90, por ter mais afinidade com a ficção experimental, filhote legítimo das vanguardas do início do século XX – tribo de Joyce, Breton, Oswald (tão distintas, hoje todas extintas, mas seu legado continuaria vivo e presente na corrente sangüínea da cultura ocidental).

Assim, o que parece haver em comum entre essas antologias das quais retirei os contos objetos de análise e minhas escolhas ou esta própria dissertação? Em primeiro lugar, o trabalho despreocupado com a divisão acadêmica entre alta e baixa literatura, e, em seguida, a continuidade das leituras inaugurais e subjetivas que haviam sido propostas na disciplina “Ficções que fazem gênero”, conforme já comentado. O que há de diferença em relação às justificativas de Ítalo Moriconi para a sua seleção de contos? É que ele disse não haver colocado um conto por ser representativo de alguma idéia abstrata, mas por ser uma boa história. No meu caso, contudo, confesso ter escolhido os contos por serem

---

<sup>30</sup> Nelson de Oliveira. “Apresentação: contistas do fim do mundo”, em *Geração 90: manuscritos de computador*, SP: Boitempo Editorial, 2001; p. 11.

<sup>31</sup> Nelson de Oliveira. “Apresentação: Transa trans: tributo às tribos extintas”, em *Geração 90: os transgressores*, SP: Boitempo Editorial, 2003; p. 9.

representativos da influência da tecnologia na literatura, pois era disso que estava à procura. E encontrei facilmente nas antologias organizadas por Nelson de Oliveira.

A meu sentir, as antologias de Nelson de Oliveira dão continuidade ao trabalho de Ítalo Moriconi, à medida que a “nossa alma basicamente urbana” das últimas quatro décadas do Século XX vai sofrendo outras transformações, das quais é representativa a influência do ciberespaço sobre nós (sem esquecer que fomos nós mesmos que o criamos<sup>32</sup>). Assim, a literatura urbana, que retrata a grande metrópole, dá lugar à literatura tecnológica, que mostra a “cidade tecnológica”, localizada no “espaço envolvente da geografia invisível da informação”.<sup>33</sup> Como disse anteriormente, “A cabine”, e “O pacificador”, textos retirados da antologia *Geração 90: os transgressores*, estariam inseridos neste espaço literário a que se poderia denominar de “cidade tecnológica”, e que poderia ser considerado um dos caminhos pelos quais evolui a “literatura urbana”.

Obviamente, a antologia de Ítalo Moriconi é o retrato de um século, possuindo um distanciamento histórico que lhe confere um fechamento, enquanto Nelson de Oliveira organiza suas coletâneas no calor da hora, o que lhes dá um caráter aberto, de experimentação. Talvez seja esse o motivo pelo qual o último justifica ter reunido um time de melhores contistas que começaram a publicar nos anos 90 e não de melhores textos. Mas

---

<sup>32</sup> Conforme a definição de Pierre Lévy sobre ciberespaço reproduzida na nota 12.

<sup>33</sup> Pierre Lévy, “O ciberespaço ou a virtualização da comunicação”, op. cit.; p. 92, ao falar sobre o criador da palavra “ciberespaço”, William Gibson, em seu romance *Neuromancer*, onde alguns heróis são capazes de entrar “fisicamente” nesse espaço de dados para lá viver todos os tipos de aventuras, acrescenta que o ciberespaço de Gibson torna sensível a geografia móvel da informação, normalmente invisível. Em “O movimento social da cibercultura”, op. cit., p. 127, Lévy diz que uma das idéias mais fortes na origem do ciberespaço é a interconexão. Passaríamos das noções de canal e de rede a uma sensação de espaço envolvente. Os veículos de informação não estariam mais no espaço, mas todo o espaço se tornaria um canal interativo. A cibercultura apontaria para uma civilização da telepresença generalizada.

veja-se como as antologias de Nelson de Oliveira podem servir como continuidade da organizada por Ítalo Moriconi, que Rubens Figueiredo, André Sant’Anna e Fernando Bonassi, alguns dos melhores contistas brasileiros contemporâneos para Nelson de Oliveira, já haviam aparecido nos “Anos 90: Estranhos e Intrusos” em *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*.

Até aqui, portanto, quatro contos foram eleitos para serem analisados nesta dissertação: “Zap”<sup>34</sup>, de Moacyr Scliar; “A cabine”<sup>35</sup>, de Simone Campos; “O pacificador”<sup>36</sup>, de Fausto Fawcett; “Imagens urbanas”<sup>37</sup>, de Carlos Ribeiro. Como afirmei anteriormente, todos foram escolhidos por constituírem exemplos de como as novas tecnologias eletrônicas, notadamente a televisão, o computador e o ciberespaço, influenciam a literatura no binômio forma/conteúdo. Não houve preocupação com o reconhecimento institucional dos autores, mas o intuito de mostrar uma leitura inaugural dessas narrativas curtas.

Traçando um paralelo entre as idéias de Cortázar no que concerne à “significação” do conto, como um “coágulo”, aqui já mencionadas, e de Roland Barthes<sup>38</sup> referentes ao

---

<sup>34</sup> Moacyr Scliar. “Zap”, em *Os cem melhores contos brasileiros do século*, (org) Ítalo Moriconi, RJ: Objetiva, 2000; pp. 555-556.

<sup>35</sup> Simone Campos. “A cabine”, em *Geração 90: os transgressores*, (org) Nelson de Oliveira, Boitempo Editorial, 2003; pp. 125-127.

<sup>36</sup> Fausto Fawcett. “O pacificador”, em *Geração 90: os transgressores*, (org) Nelson de Oliveira, Boitempo Editorial, 2003; pp. 153-177.

<sup>37</sup> Carlos Ribeiro. “Imagens urbanas”, em *Geração 90: manuscritos de computador*, (org) Nelson de Oliveira, SP: Boitempo Editorial, 2001; pp. 212-221.

<sup>38</sup> Roland Barthes. “A morte do autor”, em *O rumor da língua*, SP: Brasiliense, 1988; pp. 65-70. Neste texto, Barthes argumenta que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. O escritor só poderia imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder estaria em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo a nunca se

conceito de intertextualidade e à importância que o leitor adquire com a “morte do autor”, confesso que a temática das novas tecnologias da comunicação, eletrônicas, coagulou de forma obsessiva em mim e, tanto como leitora, quanto como autora da presente dissertação, passei a querer ver isso na literatura a todo o custo, nem que ao final venha a perceber que ela não é tão recorrente nos textos literários. Não obstante, prossigo em minhas leituras e em minhas idéias pelo prazer do processo, porque, como disse Barthes, o significado se evapora.

Em linhas gerais, penso que em “Zap” se constata o preenchimento da tecnologia pelo lirismo e pelo subjetivismo; “A cabine” trabalha com as noções de corpo e espaço modificadas, além de constituir uma grande crítica da exclusão social e tecnológica; “O pacificador” é apresentado como um exemplo de literatura *cyberpunk* no Brasil; a partir de “Imagens urbanas” talvez me seja possível interrogar se existe uma técnica da narrativa tecnológica, cujas pistas são o fluxo de linguagem rápido, a mudança de tela (janela), a multiplicidade de narradores, ou se trata apenas de um “manuscrito” – Julio Cortázar, por exemplo, já utilizava tais técnicas narrativas há muito tempo.

---

apoiar em apenas uma delas. Ao raciocínio do autor, quisera o escritor exprimir-se, pelo menos deveria saber que a “coisa” interior que tem a pretensão de traduzir não é senão um dicionário todo composto, cujas palavras só se podem explicar através de outras palavras, e isto indefinidamente. Segundo Barthes, o reinado do Autor foi também o reinado do Crítico e da crítica (o texto explicado, o crítico venceu). Contudo, na escritura múltipla, tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, “desfiada” em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; a escritura propõe sentido sem parar, mas é para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido. Roland Barthes acaba por concluir que um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se dizia antes, mas o leitor.

Contudo, se meu intuito era mostrar as “narrativas tecnológicas”, e um de seus pressupostos é a existência do ciberespaço, parecia-me que estava faltando algo a ser extraído da Internet. Aí é que escolhi “O homem da casa”, um exemplo da chamada ciberliteratura<sup>39</sup>, que não constitui um hipertexto, no sentido a ser explicitado na análise de “Imagens urbanas”, mas simplesmente um conto extraído da rede, embora nele vislumbre um ritmo de linguagem semelhante ao pulsar tecnológico. E porque meu projeto contemplava a eleição de cinco narrativas curtas tecnológicas, “O homem da casa” entrou nessa seleção como o quinto conto a ser analisado. Não obstante, o que vejo de novidade em relação à Internet são os *blogs*, que não são narrativas curtas, que não são crônicas, o que são? Textos curtos que recebem a mixagem tecnológica? Literatura *on line*? Crítica ao mundo globalizado na superfície da tela? É o que veremos no capítulo “Literatura na Internet - um conto: ‘O homem da casa’; muitos blogs”.

## **1.2. A síntese teórica do projeto. Da teoria da narrativa aos textos concernentes à presença das novas tecnologias na contemporaneidade**

Embora pretenda fazer leituras inaugurais dos textos selecionados, por certo é necessário algum embasamento teórico. Os autores que irão nortear minhas análises são alguns dos que escreveram sobre a teoria da narrativa, como Hegel, Bakhtin, Ian Watt, Walter Benjamin, Adorno, Octavio Paz; Barthes, que explorou o conceito de

---

<sup>39</sup> Expressão utilizada para definir a literatura criada no ciberespaço. Há um livro de Pedro Barbosa denominado *A ciberliteratura: criação literária e computador*. Lisboa: Cosmos, 1996, p. 20.



intertextualidade; Julio Cortázar e Clare Hanson, em relação à teoria do conto; Isabel Allegro de Magalhães, quanto à questão de gênero; e, numa tentativa de unir texto e contexto, Jameson, que utiliza os vários artefatos da pós-modernidade em suas análises; Daniel Link, em suas leituras sobre a cultura de massas e os gêneros que a povoam, como a ficção científica; além de autores que trabalham sobre a influência das tecnologias eletrônicas nas relações sociais contemporâneas, como Vivian Sobchack, Donna Haraway, Paul Virilio, Jean Baudrillard, Félix Guattari, André Parente, Beatriz Jaguaribe, Julio Plaza, Nízia Villaça, Fred Góes, Jean Louis Weissberg, Pierre Lévy.

Como o objeto imediato deste trabalho é a análise dos contos selecionados, apresento aqui apenas um horizonte teórico, um panorama, passando ao largo de problemas complexos e pertinentes para privilegiar a síntese.

### **1.2.1. A teoria da narrativa e a pós-modernidade segundo Jameson em diálogo com o projeto**

Hegel<sup>40</sup> é aqui citado pelo fato de ter escrito sobre a epopéia propriamente dita, e a teoria da narrativa contemporânea sempre coloca o romance como o seu contraponto, a epopéia negativa<sup>41</sup>, aos dizeres de Adorno. O próprio Hegel coloca que o romance seria a

---

<sup>40</sup> Hegel. “A poesia épica”, em *Estética*, Lisboa: Guimarães, 1980; pp. 125-213.

<sup>41</sup> Theodor W. Adorno. op. cit.; p. 273: “ Os romances que hoje contam – aqueles em que a subjetividade liberada passa da força de gravidade que lhe é própria para o seu contrário - se assemelham a epopéias negativas. São testemunhas de um estado de coisas em que o indivíduo liquida a si mesmo e se encontra com o pré-individual, da maneira como este um dia pareceu endossar o mundo de pleno sentido. Estas epopéias partilham com toda a arte presente a ambigüidade de que não compete a elas decidir se a tendência histórica que registram é recaída na barbárie ou, pelo contrário, visa à realização da humanidade – e algumas se sentem demasiado à vontade no barbarismo. Não há obra moderna que sirva para alguma coisa e que não encontre também sua satisfação na dissonância e no desligamento”.

epopéia burguesa moderna. Para Hegel, a epopéia deve exprimir o universal humano presente em um povo particular, de modo que a situação conveniente para a poesia épica é a guerra, onde a principal virtude é a coragem, daí o universal. Em contraposição, a teoria da narrativa contemporânea, conforme a citação de Adorno na nota anterior, diz que a obra moderna encontra sua satisfação na dissonância e no desligamento, e esses elementos me parecem presentes nos contos objeto de análise, como “O pacificador” e “Zap”.

Bakhtin<sup>42</sup> é também um autor que estabelece diferenças entre a epopéia e o romance, com a finalidade de traçar a evolução do romance como gênero-mestre da nova literatura. É dele a assertiva de que o romance é o único gênero por se constituir e ainda inacabado, ao passo que a epopéia seria algo criado há muito tempo e já profundamente envelhecido. O mundo épico seria isolado da contemporaneidade, enquanto o romanesco representaria um evento no mesmo nível axiológico e temporal de seu autor. Conforme Bakhtin, o campo de representação do mundo modifica-se segundo os gêneros e épocas de desenvolvimento da literatura, de modo que o romance estaria ligado aos elementos do presente inacabado, que não o deixam enrijecer.

Esta afirmação de Bakhtin me interessa à medida que vejo nas narrativas selecionadas um campo de representação relacionado às novas tecnologias eletrônicas, que também são definidas como um devir<sup>43</sup>. Vislumbro as novas tecnologias da comunicação como um elemento marcante deste presente inacabado, que acaba por se refletir, de uma

---

<sup>42</sup> Mikhail Bakhtin. “Epos e romance”, em *Estética da criação verbal*, SP: Martins Fontes, 1992; pp. 397-428.

<sup>43</sup> Pierre Lévy. “Introdução: Dilúvios”, op. cit.; p. 15: “O segundo dilúvio não terá fim. Não há nenhum fundo sólido sob o oceano das informações. Devemos aceitá-lo como nossa nova condição. Temos que ensinar nossos filhos a nadar, a flutuar, talvez a navegar.”

maneira ou de outra, nas narrativas de nossos autores. Assim, se a literatura é matéria-prima para cinema e vídeo, essas mídias também constituem material para a tessitura literária, “na era de sua reprodutibilidade técnica<sup>44</sup>”.

Jameson<sup>45</sup>, por sua vez, diz que na configuração das artes do pós-modernismo, a narrativa não é mais uma forma significativa ou marcante, enquanto o vídeo pode ser considerado como o *medium* mais distintamente novo.

Ele<sup>46</sup> aponta como característica fundamental do pós-modernismo o apagamento da antiga (característica do alto modernismo) fronteira entre a alta cultura e a assim chamada cultura de massa ou comercial e o aparecimento de novos tipos de textos impregnados pelas formas, categorias e conteúdos desta indústria cultural. De fato, diz Jameson, os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem “degradada” do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader's Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos *late shows* e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura – com seus bolsilivros de aeroporto e suas subcategorias do romanesco e do gótico, da biografia popular, histórias de mistério e assassinatos, ficção científica e romances de fantasia: todos esses materiais não são apenas citados, como o poderia fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância.

---

<sup>44</sup> Conforme Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, em *Magia e técnica, arte e política*, Obras Escolhidas, vol. 1, SP: Brasiliense, 1985; pp. 169 e 185, “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”; “transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte”.

<sup>45</sup> Fredric Jameson. “Introdução”, em *Pós-Modernismo, A lógica cultural do capitalismo tardio*, 2ª ed., SP: Ática, 2002; pp.13-25.

<sup>46</sup> Fredric Jameson. “Cultura. A lógica cultural do capitalismo tardio”, op. cit., pp. 27-79.

O crítico americano<sup>47</sup> ainda coloca que o romance é a parte mais fraca das novas áreas culturais e é ultrapassado pelas suas contrapartes narrativas no cinema e no vídeo (no Terceiro Mundo isto seria diferente). Para o autor, esta é uma cultura essencialmente visual, ligada em sons – mas uma cultura na qual o elemento lingüístico tornou-se descuidado e débil, e não pode se tornar interessante sem muita engenhosidade, ousadia e uma enorme motivação.

Isto me remete à apresentação de *Geração 90: os transgressores*, por Nelson de Oliveira. Ele diz que, entre outras coisas, há em comum entre os dezesseis autores reunidos na antologia o gosto pela prosa malcomportada<sup>48</sup>. Assim, se o elemento lingüístico das narrativas curtas contemporâneas aqui em destaque, pode sim, por vezes, ser tachado de descuidado e débil - e isto é proposital-, pode-se também dizer que ele se torna interessante porque dotado exatamente das características listadas por Jameson - engenhosidade e ousadia-, além da motivação de seus autores de criar algo de novo. “O pacificador” pode ser citado como um texto que utiliza propositalmente uma linguagem descuidada, sem deixar de ser (e por isso mesmo é) engenhosa e ousada, como veremos em sua análise.

Jameson<sup>49</sup> acrescenta que a modernidade seria a descrição de como as pessoas “modernas” vêm a si mesmas. Esse sentimento moderno pareceria consistir na convicção de que nós mesmos seríamos de certo modo novos, que uma nova era estaria começando, tudo sendo possível e nada mais podendo ser o mesmo novamente; e nós também não

---

<sup>47</sup> Fredric Jameson. “Prolegômenos a futuros confrontos entre o moderno e o pós-moderno”, op. cit.; pp. 302-306.

<sup>48</sup> Nelson de Oliveira. “Transa trans: tributo às tribos extintas”, op. cit.; p. 10.

<sup>49</sup> Fredric Jameson. “Notas para uma definição do moderno”, op. cit.; pp. 307-316

quereríamos que nada fosse novamente o mesmo, nós quereríamos “fazer o novo”, nos livrarmos de tudo o que for velho: objetos, valores, mentalidades e maneiras de ver as coisas, e ser, de algum modo, transfigurados. Contudo, a palavra novo não teria mais a mesma ressonância para nós. Agora tudo é novo, diz o autor, mas pela mesma via, a própria categoria do novo perde seu sentido e se torna algo como um remanescente modernista.

Chama-me a atenção em Jameson a afirmativa de que os romances estão piores e que a cultura hoje global encontra no vídeo seu *medium* mais distintamente novo. Da mesma forma, a idéia de que o moderno é aquilo que é novo, e que tudo deve ser novo, inclusive nós e o que fazemos, parece-me vir ao encontro de minha própria opção pelas narrativas tecnológicas, como algo de novo que estaria surgindo na literatura<sup>50</sup>. Tal qual a afirmação de Bakhtin, o romance está sempre ligado aos elementos do presente inacabado, que não o deixam enrijecer. É como se eu tivesse encontrado uma maneira de posicionar a literatura na pós-modernidade, insistindo em ver nela ingredientes tecnológicos. Sim, o vídeo, o cinema, os *games*, a Internet, são hoje a cultura global, mas a literatura acompanha tudo isso, não quer ficar atrás. Na pós-modernidade, diz Jameson, há um *mix* de mídia, e o *mix* vem antes<sup>51</sup>. Ele seria uma tentativa mal-sucedida de compreender a imensa rede descentrada do capitalismo multinacional. Na literatura, há uma tendência de um *mix* de tudo - existem narrativas que misturam inúmeros temas, a rigor incompatíveis (pelo prazer de misturá-los, para tentar dar conta de tudo - a rede descentrada do capitalismo). Quem

---

<sup>50</sup> Nelson de Oliveira. “Transa trans: tributo às tribos extintas”, op. cit.; p. 16: “Também dedicamos este trabalho a todos os que dão ouvidos ao bom senso e entram numa livraria antes de repetir o lugar-comum de que nada de novo tem surgido na literatura brasileira.”

<sup>51</sup> vide nota 15.

escrevia de uma forma na máquina de escrever parece ter mudado o estilo depois do computador, a escrita parece mais truncada e afoita. A velocidade da vida tem que aparecer também nos livros. Parafraseando Jameson, se tudo isso nos causar estresse, fazemos *jogging* para refrescar.<sup>52</sup>

Segundo Jameson, o visual e o auditivo são as grandes mídias da pós-modernidade, ou melhor, os grandes textos, em detrimento da linguagem e das artes lingüísticas. Diante disso, o estatuto da arte e da cultura teria sido modificado para assegurar esses novos modelos, não podendo retornar ao que era, a nosso bel-prazer.

Levanto aqui, portanto, a hipótese de que as narrativas tecnológicas seriam uma forma de experimentação da linguagem em relação aos demais artefatos culturais da pós-modernidade. Como já disse, dois contos a serem analisados neste trabalho foram retirados da coletânea *Geração 90: os transgressores*, que se pretende um tributo possível às vanguardas<sup>53</sup>. Se para Jameson, o estatuto da arte teve de ser modificado para assegurar os modelos visuais e auditivos, penso que a literatura o acompanha sempre, sendo mais uma vez pertinente a afirmação de Bakhtin de que a narrativa está ligada aos elementos do presente inacabado.

Bakhtin também vislumbra relações entre o romance e os gêneros extra-literários – a vida corrente e a ideologia, na confusão de fronteiras entre o artístico e o extra-literário. A mistura de gêneros literários nas narrativas contemporâneas (ensaio, crônica, poesia, peça de teatro, roteiro de cinema) sugerida por Nelson de Oliveira como uma das formas de

---

<sup>52</sup> Fredric Jameson. “Decadência, fundamentalismo e alta tecnologia”, op. cit.; p. 381.

<sup>53</sup> Nelson de Oliveira. “Transa trans: tributo às tribos extintas”, op. cit.; p. 15.

melhor representar o mundo moderno, parece contemplar essa constatação de Bakhtin, e pretendemos demonstrá-la, principalmente na análise de “O pacificador”.

O teórico russo pontua que o processo de evolução do romance ainda não está concluído, pois nossa época se caracteriza pela complexidade, pelo extraordinário crescimento das exigências e pelo espírito crítico. Estes traços determinam igualmente o desenvolvimento do romance, na conclusão do autor.

Neste ponto, é preciso dizer que tomo a palavra romance aqui como narrativa, e incluo dentro dessa base teórica tanto a narrativa longa (romance) como a curta (conto), embora ao fim desse capítulo introdutório pretenda traçar algumas idéias sobre a narrativa curta propriamente.

Walter Benjamin<sup>54</sup> é também um autor que historiciza o surgimento do romance, remontando-o à poesia épica, mas apresentando-o como forma consolidada a partir da invenção da imprensa na modernidade. O autor entende que a narrativa - que para ele tem um significado distinto do esboçado até agora, pois significa as histórias escritas que não se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos-, está prejudicada pelo processo de incomunicabilidade que se instalou na humanidade após o acontecimento da Primeira Guerra Mundial. O narrador saberia “dar conselhos”, contudo, isto pareceria antiquado na modernidade, porque as experiências estariam deixando de ser comunicáveis.

---

<sup>54</sup> Walter Benjamin. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em *Magia e Técnica, arte e política*, Obras escolhidas, vol. 1, SP: Brasiliense, 1985; pp. 197-221.

Para o autor, o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. A origem do romance, segundo ele, é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los, ao contrário da narrativa, já que o narrador retira o que conta da experiência. Ele afirma que quem escuta uma história está em companhia do narrador, mas que o leitor de um romance é solitário. Nesta solidão, o leitor de um romance se apoderaria da matéria de sua leitura, querendo transformá-la em coisa sua, devorá-la.

Benjamin coloca que o romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Entre tais elementos, estaria a técnica, notadamente, a imprensa, como responsável em boa parte por transformações na arte de narrar, que são atestadas, segundo ele, pelo romance. Isto porque a imprensa inauguraria uma nova forma de comunicação: a informação. Neste período do alto capitalismo, diz o autor, o saber que vem de longe encontra menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos. Ele afirma que, enquanto os relatos das narrativas recorriam freqüentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. Assim, conclui, se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio.

Encontro em Benjamin, portanto, dois elementos com os quais lido na presente dissertação: a solidão e a técnica, além de uma possível associação entre elas. Se o narrador da Antiguidade estava em roda com seus pares contando histórias e relatando experiências vividas, ou parecia que estava, tal a semelhança entre as histórias orais e as narrativas



escritas, o escritor moderno encontra-se isolado no ato da criação (assim como o seu leitor), dada a criação da imprensa, que possibilitou a reprodutibilidade de sua obra. Além disso, segundo vejo em Benjamin, o próprio conteúdo da imprensa, a informação, influencia o romance, à medida que as histórias deixam de ser miraculosas para se transformarem em prosa cotidiana, onde a linguagem é muito mais referencial<sup>55</sup>. Transportando essas idéias para meu objeto de estudo, parece-me possível afirmar que o autor de televisão e o telespectador também se encontram isolados, assim como o usuário do ciberespaço (que é também seu criador). Da mesma forma, o conteúdo televisivo e a existência do ciberespaço influenciam as novas narrativas, como pretendo demonstrar. Nelson de Oliveira na apresentação de *Geração 90: manuscritos de computador* afirma:

“Vale a pena ressaltar que esta é a primeira geração de escritores cuja infância foi bombardeada pelo veículo de comunicação mais agressivo do planeta: a televisão. Se o leitor procurar com cuidado vai encontrar no imaginário dessa moçada, e conseqüentemente nos seus textos, as pinceladas rupestres aplicadas pela tela da tevê: cenas de Vila Sésamo, Jornada nas estrelas, Os três Patetas, Repórter Esso e Beto Rockefeller, recortadas, rasuradas, recicladas”.<sup>56</sup>

Um outro elemento encontrado nas narrativas curtas a seguir analisadas é o fluxo de consciência, como em “O pacificador”. Anatol Rosenfeld<sup>57</sup> é um teórico que bem explicita este conceito. Segundo ele, espaço e tempo, que seriam formas relativas de nossa

---

<sup>55</sup> Ian Watt. “O realismo e a forma romance”, em *A ascensão do romance*, SP: Cia. das Letras, 1990; p. 30: “Parece, portanto, que a função da linguagem é muito mais referencial no romance que em outras formas literárias; que o gênero funciona graças mais à apresentação exaustiva do que à concentração elegante (...) o romance tem menos necessidade de comentário histórico e literário que outros gêneros – sua convenção formal obriga-o a fornecer suas próprias notas de pé de página.”

<sup>56</sup> Nelson de Oliveira, “Contistas do fim do mundo”, em *Geração 90: manuscritos de computador*, SP: Boitempo Editorial, 2001; p. 9.

<sup>57</sup> Anatol Rosenfeld. “Reflexões sobre o romance moderno”, em *Texto-Contexto*; SP: Perspectiva; pp. 75-97.

consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, seriam denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência poria em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que não mais parece corresponder à realidade verdadeira. Segundo o autor, o homem não vive no tempo, mas é tempo, não-cronológico. A nossa consciência não passaria por uma sucessão de momentos neutros, como o ponteiro de um relógio, mas cada momento conteria todos os momentos anteriores. Em cada instante, nossa consciência seria uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado, e também o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas.

Anatol Rosenfeld coloca que a irrupção no momento atual do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro deve processar-se no próprio contexto narrativo, em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Desta forma, o leitor teria de participar da própria experiência da personagem. O passado não apareceria como coisa morta, apenas lembrada, pois para fazê-lo ressurgir em toda sua pujança, como presença atual, não se poderia narrá-lo como passado. O processo dessa atualização não só modificaria a estrutura do romance, mas até da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estenderia, decomporia, e amorfizaria ao extremo. Confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro, ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo com força e realidade maiores do que as percepções “reais”, a narração tornar-se-ia, assim, padrão plano em cujas linhas se fundiria, como simultaneidade, a distensão temporal.

O gosto pela utilização desta técnica narrativa além de outros recursos estilísticos nas narrativas contemporâneas também é observado por Nelson de Oliveira, na apresentação de *Geração 90: os transgressores*:

“Mas, já no século XX, muitos críticos perceberam que o olhar realista, na sua tentativa de abarcar a natureza e a sociedade, pára na superfície das coisas, não vai ao cerne. Isto levou-os à paradoxal conclusão de que a realidade se encontra mais nos elementos que transcendem a aparência dos fatos do que neles próprios. Na era das *Cinco lições de psicanálise*, de Freud, e da teoria especial da relatividade, de Einstein, o realismo, concebido como representação mimética do mundo, deixou de ser o melhor e mais fiel condutor da realidade.

Para melhor representar o mundo moderno, pautado pela velocidade e pela variedade ideológica, os antigos transgressores lançavam mão, na prosa, dos mais diversos estratagemas: substituição do narrador onisciente por diversos narradores inconscientes, quebra das normas sintáticas e da linearidade narrativa, mistura de gêneros literários (ensaio, crônica, poesia, peça de teatro, roteiro de cinema), apreço pelo monólogo interior e pela divagação minimalista, introdução no texto de elementos estranhos (fotos, desenhos, anúncios, recortes de jornal), mistura de discurso direto com discurso indireto, criação de palavras montagens, uso de diferentes tipologias. Esses recursos estilísticos e gráficos tinham e ainda têm como objetivo sacudir o leitor, impedir que ele adote a tradicional postura contemplativa. O humor negro, por vezes, é o complemento mais utilizado para manter coesos todos os elementos do texto.”<sup>58</sup>

### **1.2.2. A presença das novas tecnologias na contemporaneidade e suas relações com o projeto**

Ao fluxo de consciência, sugiro acrescentar-se outra característica às narrativas contemporâneas, extraída do conceito de destemporalização, que se aproxima da noção de simultaneidade. Segundo Hans Ulrich Gumbrecht, a situação pós-moderna pode ser caracterizada por três conceitos: destemporalização, destotalização e desreferencialização<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Nelson de Oliveira. “Transa trans: tributo às tribos extintas”, em *Geração 90: os transgressores*, (org) Nelson de Oliveira, SP: Boitempo Editorial, 2003; pp. 14-15.

<sup>59</sup> Hans Ulrich Gumbrecht. “O campo não-hermenêutico ou a materialidade da comunicação”, em *Corpo e Forma*, RJ: Eduerj, 1998; pp. 137-151. Segundo ele, destotalização significa a atual impossibilidade de

Destemporalização significaria uma atitude diferente diante do tema da temporalidade, que na modernidade seria tomada em termos de passado, presente e futuro, sendo um conseqüência do outro, e agora seria tida como grande concentração do presente, pois seria este que cada vez mais dominaria o cenário contemporâneo, onde, conforme o autor, “o presente é onipresente.”

Vivian Sobchack<sup>60</sup> explora este conceito de destemporalização pós-moderna concentrando-se no “instante” pós-moderno e eletrônico<sup>61</sup> que constitui uma forma de presença absoluta (abstraída da continuidade que dá significado ao sistema passado/presente/futuro). A temporalidade não mais apareceria como fluxo de consciência, mas como uma transmissão de informação aleatória. O tempo objetivo na cultura eletrônica pós-moderna seria percebido como fenomenologicamente descontínuo. A temporalidade seria constituída paradoxalmente como uma experiência homogênea de descontinuidade, na qual as distinções temporais entre a experiência objetiva e subjetiva desapareceriam e o tempo pareceria retornar a si próprio numa estrutura de equivalência e reversibilidade. Uma função da penetração e dispersão tecnológica estaria intimamente ligada a uma estrutura sem centro, em rede de estimulação instantânea e desejo, mais do que a uma nostalgia pelo passado ou antecipação de um futuro.

Segundo esta autora, as tecnologias de representação eletrônica tiveram e têm o papel de modificar nosso sentido de temporalidade, espacialidade e existência corporal. As novas

---

sustentar afirmações filosóficas de caráter universal, desreferencialização ou desnaturalização significa a ausência da referência segura de um mundo externo.

<sup>60</sup> Vivian Sobchack. “The scene of the screen: envisioning cinematic and eletronic presence”, em *Materialities of communication*, Stanford University Press, 1994; pp. 83-106.

<sup>61</sup> Para Vivian Sobchack, na obra citada, ao realismo corresponde a fotografia, ao modernismo o cinema e ao pós-modernismo a eletrônica, como formas e instituições de representação visual e aural.

tecnologias é que teriam vindo a nos modificar como sujeitos, ao alterar nossas noções de tempo, espaço e corpo, e não o contrário, ou seja, elas não foram criadas porque essas noções foram modificadas, mas acabaram por causar as modificações. Que as novas tecnologias sejam crias do capitalismo multinacional, conforme proposto por Jameson<sup>62</sup>, esta é uma constatação teórica importante que, na prática, passa a ser irrelevante, já que não há caminho de volta, ou, aos dizeres do próprio Jameson, o caminho de volta para o moderno está fechado para sempre<sup>63</sup>. Tempo e espaço que sempre foram vetores de importância para a teoria da narrativa, como em Ian Watt<sup>64</sup> (revistos por Rosenfeld ao

---

<sup>62</sup> Conforme Jameson, “Cultura. A lógica cultural do capitalismo tardio”, op. cit.; pp. 61-63, o desenvolvimento tecnológico é, na visão marxista, um resultado do desenvolvimento do capital, em vez de uma instância determinante em si mesma. Dever-se-iam, então, distinguir vários tipos de propulsão de máquinas, vários estágios de revolução tecnológica dentro do próprio capital, conforme delineados por Ernest Mandel: a produção de motores a vapor a partir de 1848; a produção de motores elétricos e de combustão a partir dos anos 90 do século XIX; a produção de motores eletrônicos e nucleares a partir dos anos 40 do século XX. Essa periodização embasaria a tese central do livro de Mandel, *O capitalismo tardio*, a saber, que houve três momentos fundamentais no capitalismo, cada um marcando uma expansão dialética com relação ao estado anterior: o capitalismo de mercado, o estágio do monopólio ou do imperialismo, e o atual, erroneamente chamado de pós-industrial, mas que poderia ser mais bem designado como o do capital multinacional. Correspondentemente a essas três fases, Jameson traça sua própria periodização cultural dos estágios do realismo, modernismo e pós-modernismo. Concluindo este raciocínio, Jameson insiste em eximir-se da inferência de que a tecnologia seja de algum modo a “determinação em última instância” da vida social cotidiana de nossos dias, ou de nossa produção cultural: tal tese seria coincidente com a noção pós-marxista de uma sociedade pós-industrial. Em vez disso, ele sugere que as nossas representações imperfeitas de uma imensa rede computadorizada de comunicações são, em si mesmas, apenas uma figuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias. A tecnologia da sociedade contemporânea seria, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque nos ofereceria uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que seria ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e por nossa imaginação, a saber, toda a nova rede global descentrada do terceiro estágio do capital.

<sup>63</sup> Fredric Jameson. “Espaço. O utopismo depois do fim da utopia”, op. cit.; p. 173.

<sup>64</sup> Ian Watt, na obra citada, pp. 22-27, propõe que no romance as circunstâncias de tempo e lugar devem estar bem presentes, a fim de individuar a ação. Ele relembra E. M. Forster, que considera o retrato da “vida através do tempo” como a função distintiva que o romance acrescentou à preocupação mais antiga da literatura pelo retrato da “vida através dos valores”. O enredo do romance também se distinguiria da maior parte da ficção anterior por utilizar a experiência passada como a causa da ação presente, de forma que a relação causal daria ao romance uma estrutura coesa, sendo o romance de fluxo de consciência o exemplo mais evidente e extremo desse processo temporal. O correlativo do tempo, segundo o autor, é o espaço, pois não conseguimos visualizar um momento particular da existência sem situá-lo também em seu contexto espacial. Para Watt, a busca da verossimilhança leva os autores a iniciar aquele poder de “colocar o homem inteiramente em seu

analisar o fluxo de consciência), de modo que essas modificações de sentido me parecem possíveis de serem aplicadas a essa mesma teoria da narrativa<sup>65</sup>, agora influenciada pela tecnologia eletrônica de representação.

À destemporalização característica da situação pós-moderna, associo, portanto, outro conceito: o da descentralização espacial ou descorporificação. O antigo princípio da física de que “cada corpo ocupa um lugar no espaço”, no cenário contemporâneo, é substituído por uma desmaterialização, ligada ao mundo do espaço virtual. Nízia Villaza e Fred Góes<sup>66</sup> interrogam: “O que é corpo virtual? Ainda é corpo? Como lidar com o maquínico? Tudo é apenas matéria?” Segundo os autores, pensar o corpo como máquina ou matéria, ou como virtual, seriam alguns dos desafios contemporâneos, no sentido de um passo na invenção desta humanidade que, não controlando mais tempo e espaço, buscaria não se perder de si.

Vivian Sobchack também analisa essa descentralização espacial que leva a uma descorporificação. Segundo ela, sem a ênfase temporal na consciência histórica e história pessoal, o espaço se torna abstrato, virtual e superficial. Aos dizeres da autora, tal espaço superficial não pode segurar o interesse do espectador/usuário, mas tem que estimulá-lo constantemente da mesma forma que um vídeo game faz. Sua superficialidade – uma função da sua falta de amarração temporal e investimento corporal – teria que atrair o

---

cenário físico”, o que, relembra o autor, para Allen Tate, constitui a característica distintiva do romance. Ele destaca a habilidade de Balzac em construir o cenário do romance de modo a conferir-lhe força dramática.

<sup>65</sup> Conforme Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em *Magia e técnica, arte e política*, Obras Escolhidas, vol. 1, SP: Brasiliense, 1985; pp. 169 e 185, “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência”; “transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte”.

<sup>66</sup> Nízia Villaza e Fred Góes. “A emancipação cultural do corpo”, em *Nas fronteiras do contemporâneo: território, identidade, arte, moda, corpo e mídia*. RJ: Mauad: FUJB, 2001; pp. 131-136.

interesse do espectador na superfície. Portanto, o espaço eletrônico construiria equivalentes objetivos e superficiais à profundidade, textura e movimento corporal. Saturação de cores e atenção hiperbólica para o detalhe substituiriam profundidade e textura na superfície da imagem, enquanto ação constante e “ocupação” substituiriam a gravidade que fundamenta e orienta o movimento do corpo vivo com um sentido e liberdade corporal puramente espetacular, excitante, freqüentemente atordoante. Num sentido importante, o espaço eletrônico descorporificaria. Segundo Sobchack, todo superfície, o espaço eletrônico não pode ser habitado. Ele negaria ou proteticamente transformaria o corpo físico do espectador. A subjetividade seria descentrada, em sua síntese de tempo descontínuo e espaço descontínuo como experiência consciente e corporificada. Vivian relembra Jameson em seus dizeres sobre a descentralização do sujeito, que acaba por liberar ansiedade e outros tipos de sentimentos, ou melhor, de intensidades, que fluem livres e são impessoais, dominando o sujeito por um tipo peculiar de euforia.

Acredito que as narrativas contemporâneas não apenas sofrem a influência das novas tecnologias em sua forma (ritmo frenético, simultaneidade de sensações), de modo que ler um livro pode ser quase o mesmo que ver um vídeo ou navegar na Internet, mas também na questão temática, que apresenta o agenciamento maquínico, questões de biotecnologia, engenharia genética, às vezes aproximando-se da ficção científica.

Segundo Donna Haraway<sup>67</sup>, pelo final do Século XX, nosso tempo, um tempo mítico, nós somos todos quimeras, híbridos de máquina e organismo; em suma, nós somos

---

<sup>67</sup> Donna Haraway. “A cyborg manifesto: science, technology and socialist-feminism in the late twentieth century”, em *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, 1991; pp. 149-181.

ciborgues, ontológica e politicamente. Para a autora, a máquina somos nós, nossos processos, um aspecto da nossa corporificação. Nós poderíamos ser responsáveis pelas máquinas, elas não nos dominariam ou diminuiriam. Nós seríamos responsáveis por limites, nós seríamos elas. O ciborgue seria uma imagem condensada da imaginação e da realidade material.

Donna Haraway chama a atenção para o fato de que os ciborgues estão em toda a parte. Estariam na ficção científica contemporânea como criaturas simultaneamente animal e máquina, que habitariam mundos ambigualmente naturais e forjados. Eles também estariam na medicina moderna, nas acoplagens entre organismo e máquina, cada um concebido como partes codificadas, numa intimidade e com uma força que não foi gerada na história da sexualidade. A replicação ciborgue estaria desacoplada da reprodução orgânica. A produção moderna pareceria um sonho de trabalho de colonização ciborgue. Uma guerra moderna seria uma orgia ciborgue. O ciborgue, portanto, seria uma ficção mapeando nossa existência social e corporal.

Ela aponta três quebras de limite cruciais na cultura científica no final do século XX. A primeira delas seria aquela entre humano e animal. Aos dizeres da autora, a biologia e a teoria evolucionária têm simultaneamente produzido organismos modernos como objetos de conhecimento e reduzido a linha entre humanos e animais. O ciborgue apareceria em mito precisamente onde o limite entre humano e animal é borrado. A segunda quebra de limites apontada pela autora seria entre animal-humano (organismo) e máquina. As máquinas pré-cibernéticas poderiam ser caçadas, pois existiria sempre o espectro do monstro na máquina. Contudo, segundo Donna Haraway, as máquinas do final do século



XX tornaram ambígua a diferença entre natural e artificial, mente e corpo, e muitas outras distinções que costumavam ser aplicadas a organismos e máquinas. A terceira distinção ou quebra de limites apontada pela autora seria uma subdivisão da segunda, isto é, a imprecisão entre o limite físico e o não-físico. Conforme Haraway, as máquinas modernas são quinta-essencialmente artefatos micro-eletrônicos que estão em toda a parte e são invisíveis. A miniaturização diria respeito a poder, o pequeno não seria tão bonito quanto perigoso, como em mísseis cruzados. Nossas melhores máquinas seriam feitas da luz do sol; seriam ondas eletromagnéticas, uma seção de um espectro, portáteis, móveis. As pessoas estariam tão fluidas, sendo tanto materiais, como opacas. Ciborgues seriam éter, quinta-essência.

A autora americana sustenta que as tecnologias da comunicação e biotecnologias são os instrumentos cruciais reconstruindo nossos corpos. Tanto uma como outra possuiriam um movimento comum – a tradução do mundo num problema de codificação, em que toda heterogeneidade poderia ser submetida à desconexão, reconexão, investimento e troca.

Ela aponta para um movimento de mutação de uma sociedade orgânica e industrial para um sistema de informação polimorfo. Haveria uma carta de transição das dominações hierárquicas antigas para as novas redes que ela denomina a informática da dominação. A antiga representação tornar-se-ia simulação. O romance burguês, realista e modernista cederia lugar à ficção científica, ao pós-modernismo. Organismo transformar-se-ia em componente biótico. Profundidade e integridade seriam substituídas por superfície, limite. Calor seria trocado por barulho. A biologia vista como prática clínica agora seria vista como inscrição. A fisiologia cederia espaço à engenharia das comunicações. Grupo

pequeno tornar-se-ia subsistema. Perfeição transformar-se-ia em otimização; decadência em obsolescência; higiene em controle do stress; tuberculose em AIDS; divisão orgânica do trabalho em ergonomia; cibernética do trabalho, especialização funcional em construção modular; reprodução em replicação; comunidade ecológica em ecossistema; correntes raciais em neo-imperialismo e humanismo das Nações Unidas; administração científica do lar e da fábrica em fábrica global e casa eletrônica; família, mercado e fábrica em mulher no circuito integrado, salário familiar (masculino) em ganhos comparáveis entre homem e mulher; público e privado em cidadania ciborgue; natureza e cultura em campos de diferença. Freud daria lugar a Lacan. Sexo seria agora engenharia genética. Trabalho viraria robótica; mente, inteligência artificial. A Segunda Guerra Mundial cederia espaço à Guerra nas Estrelas e o Patriarcado Capitalista Branco transmutar-se-ia na Informática da Dominação.

Em sua carta de transições, Donna Haraway não deixa de lado a narrativa. Como há pouco assinalado, ela constata a transformação do romance burguês, realista e modernista, em narrativa de ficção científica e pós-modernista. A ficção científica, portanto, seria uma das manifestações culturais pós-modernas. Era pós-moderna que, para ela, busca desconstruir dualismos problemáticos, tais como animal-humano, homem-máquina, natureza-cultura, primitivo-civilizado, homem-mulher, encontrando eco na ficção científica. Neste ponto, então, pertinentes são as idéias de Daniel Link sobre o assunto, considerando-se que dois dos contos em análise (“O Pacificador” e “A Cabine”) fazem incursões ao gênero.

Segundo Daniel Link<sup>68</sup>, a ficção científica é um relato do futuro posto no passado, diferentemente da utopia, que fala do futuro, mas no presente; é uma despolitização da utopia; utiliza a ciência enquanto tensor (quer dizer: enquanto garantia discursiva dessa tensão temporal), embora os fatos sejam necessariamente impossíveis fora do universo literário, sob pena de obsolescência; e constitui seu campo simbólico em torno da vida (sob que formas e que regimes, com que organização e com quais diferenças, em relação a quais histórias e a quais sonhos a vida é possível), diferentemente da literatura gótica, cujo campo simbólico é a morte. A ficção científica concerneria outridade, sendo a literatura moderna de viajantes e a sátira dois gêneros contíguos que poderiam explicar historicamente a sua constituição. Para o autor, a ficção científica cada vez mais parece interpelar-nos, porque cada vez mais nossa própria imagem e a imagem que temos de nosso futuro parecem coincidir com a imagem dos homens e a imagem do futuro dos homens que habitam o universo ficcional do gênero.

Neste ponto, gostaria de esclarecer que esta dissertação não pretende selecionar e analisar narrativas curtas de ficção científica, como se o objeto “narrativas tecnológicas” quisesse significar, em verdade, ficção científica, e apenas isso. Não. Acredito que o conto “O pacificador”, adiante apresentado, pode ser considerado um exemplo de ficção científica ou de literatura *cyberpunk*, e que também “A cabine” faz incursões ao gênero, embora seu objetivo maior seja a crítica da exclusão social (e tecnológica, por consequência). Contudo, as narrativas tecnológicas não abrangem somente a ficção científica, geralmente construída

---

<sup>68</sup> Daniel Link. “Escada para o céu (sobre ficção científica)”, em *Como se lê e outras intervenções críticas*, Chapecó: Argos, 2002; pp. 91-114.

sobre as bases da engenharia genética. Elas discutem também a relação sujeito-objeto, entendido este último como as materialidades eletrônicas, de que são exemplo a televisão e o computador, bem como as noções de ciberespaço e de mundos virtuais. Elas significam, ainda, modificações na linguagem - o surgimento e incorporação de neologismos na fala cotidiana, além de mudanças na forma de narrar, que se questiona teriam surgido a partir do uso dos processadores de texto, tomado o computador como uma prótese do corpo do escritor.

Como afirmou Bakthin em outras palavras, e parafraseando Cazusa, eu digo: a narrativa não pára. Isto porque ela nunca deixa de sofrer as influências de seu tempo, neste caso, a era do capitalismo multinacional, cuja lógica cultural é o pós-modernismo, conforme conceitos de Fredric Jameson já explicitados. Um tempo de desencanto, desligamento e dissonância entre os homens, permeado também pelas novas tecnologias da comunicação e suas materialidades: microcomputadores, imagens digitais, Internet, vídeo games, televisão. Um tempo em que a tecnologia modifica o corpo, em todos os sentidos, principalmente os relacionados à biotecnologia e à engenharia genética. Uma era em que o espaço não é apenas real, mas também virtual, e que as geografias se interpenetram num tempo simultâneo, sem necessidade de deslocamento corporal. Um tempo de velocidade, ritmo, fragmentação e inquietação. Tudo isso altera o imaginário das pessoas, incluindo os produtores ou reprodutores de textos<sup>69</sup>. As novas tecnologias influenciam as narrativas da pós-modernidade, como pretendo demonstrar.

---

<sup>69</sup> Vide nota 44.

### 1.3. Considerações sobre a narrativa curta segundo Julio Cortázar e Clare Hanson

Como a presente dissertação está fundada em 5 contos, necessárias são algumas considerações sobre esse gênero literário. Conforme já explicitiei, penso que as idéias formadoras da teoria da narrativa longa já expendidas também são pertinentes à narrativa curta, principalmente na parte que concerne ao isolamento, ao desligamento e à dissonância entre os homens, assim como ao fato de a narrativa estar ligada aos elementos do presente inacabado, que hoje incluem as materialidades eletrônicas, mas é lógico que existem diferenças entre essas duas práticas do fazer literário. Passarei a esboçar algumas, com base nas formulações de Julio Cortázar e Clare Hanson.

Cortázar<sup>70</sup>, assim como Adorno<sup>71</sup> e Octavio Paz<sup>72</sup>, além de Nelson de Oliveira<sup>73</sup>, também se opõe ao chamado falso realismo na literatura. Ele diz que todos os seus contos são chamados de fantásticos, à falta de uma nomenclatura melhor, já que estão na

---

<sup>70</sup> Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento”, op. cit.; p. 379-396.

<sup>71</sup> Theodor W. Adorno. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, em *Os pensadores* (Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno – Textos escolhidos), 2ª ed., SP: Abril, 1983; p. 269-271: “Joyce foi conseqüente quando vinculou a rebelião do romance contra o realismo a uma rebelião contra a linguagem discursiva. (...) Narrar algo significa ter *algo especial* a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandarização e pela mesmidade. (...) Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na tarefa de enganar. (...) Quanto mais estrito o apego ao realismo da exterioridade, ao ‘foi de fato assim’, tanto mais cada palavra se torna um mero faz-de-conta, tanto mais cresce a contradição entre sua pretensão e a de que não foi assim.”

<sup>72</sup> Octavio Paz, “Ambigüidade do romance”, em *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996; pp. 69-70 “O herói épico nunca é rebelde e o ato heróico geralmente tende a restabelecer a ordem ancestral, violada por uma falta mítica. (...) Ao invés disso, a dúvida do herói novelesco sobre si mesmo também se projeta sobre a realidade que o sustenta. São moinhos ou são gigantes o que vêem Dom Quixote e Sancho? Nenhuma das duas possibilidades é verdadeira, parece dizer-nos Cervantes: são gigantes e são moinhos. O realismo do romance é uma crítica da realidade e até uma suspeita de que seja tão irreal como os sonhos e as fantasias de dom Quixote. Odete era lésbica, Gilbete dizia a verdade, Matilde amava Julien Sorel, Smerdiákov matou o velho Karamázov? Onde está a realidade e que espécie de estranho realismo é o de todos esses romancistas? O mundo que rodeia estes heróis é tão ambíguo como eles próprios”.

<sup>73</sup> Vide p. 35, nota 58.

contramão de leis, princípios, relações de causa e efeito, psicologias definidas, geografias bem cartografadas. Contudo, o autor argentino assevera que existem certas constantes que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos, constituindo elementos invariáveis que dão a um bom conto sua atmosfera peculiar e sua qualidade de obra de arte. Ele coloca que os elementos característicos do bom conto (os contos inesquecíveis), são as noções de significação, intensidade e tensão.

A noção de significação estaria relacionada à escolha do tema do conto. Segundo o autor, este tema pode ser trivial e doméstico, mas deverá ser excepcional. O excepcional residiria em uma qualidade parecida com a do imã; um bom tema atrairia todo um sistema de relações conexas, coagularia no autor, mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que afloram virtualmente em sua memória ou em sua sensibilidade. Haveria nesses contos um aperto fabuloso do pequeno no grande, do individual no circunscrito na essência mesma da condição humana.

Conforme Cortázar, há uma aliança misteriosa e completa entre certo escritor e certo tema em um momento dado. Essa significação seria determinada por algo que está fora do tema em si, mas que está antes ou depois dele. O que estaria antes seria o escritor, com sua carga de valores humanos e literários, com sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que estaria depois seria o tratamento literário do tema, a forma com a qual o contista, frente a seu tema, ataca-o e o situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, e o projeta em última instância até algo que excede o conto mesmo. Ele conclui essa idéia dizendo que todo conto está determinado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria em seu criador.

Não obstante, segundo Cortázar, o autor tem que descobrir que para criar no leitor a comoção que o levou a escrever o conto é necessário um ofício de escritor. Este consistiria, entre outras coisas, em lograr o clima próprio de todo grande conto, que obriga o leitor a seguir lendo, que lhe tira de tudo o que o rodeia para depois, terminado o conto, voltar a conectá-lo com sua circunstância de uma maneira nova, enriquecida. E a única forma que se poderia conseguir esse seqüestro momentâneo do leitor seria mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão.

A noção de intensidade estaria relacionada à eliminação de todas as idéias ou situações intermediárias e das fases de transição que o romance permite e inclusive exige. A intensidade seria obtida com a eliminação de tudo o que não converge essencialmente ao drama.

A noção de tensão seria um tipo de intensidade de outra ordem. A tensão interna do relato seria uma intensidade que se exerce na maneira com que o autor vai nos envolvendo lentamente naquilo que é contado. Desta forma, diz Cortázar, estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, mas não podemos nos furtar de sua atmosfera. Aos dizeres do autor, a noção de tensão pressupõe um relato demorado e caudaloso, em que os fatos, em si, carecem de importância, tudo estaria nas forças que os desencadearam, na sutileza que os precedeu e os acompanha.

Em outro trabalho<sup>74</sup>, o contista argentino relembra Horacio Quiroga, que criou o “Decálogo do contista perfeito”, para dizer que apenas o último de seus preceitos lhe parece lúcido: “Conta como se teu relato não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de

---

<sup>74</sup> Julio Cortázar. “Del cuento breve y sus alrededores”, op. cit.; pp.397-407.

teus personagens, dos quais podias ter sido um”. Ele diz que a noção de “pequeno ambiente” é o que se extrai de melhor do conselho, à medida que define a forma fechada do conto, a qual ele já havia denominado de esfericidade. Isto significaria que a situação narrativa em si deve nascer e ocorrer dentro da esfera, trabalhada desde o interior até o exterior. Em outras palavras, prossegue o autor, o sentimento da esfera deve preexistir ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que a esfera assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão.

Ele acrescenta que a idéia de ser um dos personagens se traduz em geral no relato em primeira pessoa. Contudo, o autor acredita que o relato em terceira pessoa também pode se desenvolver sem a presença manifesta do narrador a fazer juízos de valor. Ele diz que quando escreve um conto busca instintivamente que seja, de alguma maneira, alheio a ele, que viva uma vida independente, e que o leitor tenha ou possa ter a sensação de que está lendo algo nascido por si mesmo, em si mesmo e até de si mesmo, em todo o caso com a mediação, mas jamais com a presença manifesta do demiurgo. Cortázar coloca que sempre lhe irritaram os relatos onde os personagens têm que ficar à margem, porque o narrador explica por sua conta (ainda que essa conta seja a mera explicação e não suponha interferência demiúrgica) detalhes ou passos de uma situação a outra. O sinal de um grande conto para ele é a sua autonomia, o fato de o relato se ter desprendido de seu autor.

O contista argentino acrescenta que certos contos nascem de um estado de transe, anormal, principalmente nos relatos em que o tema mesmo contém a anormalidade, como nos contos de Poe.



Cortázar tenta descrever a atmosfera que antecede um conto e envolve o ato de escrevê-lo, baseado em sua experiência, dizendo que é uma pessoa feliz e cotidiana, que vai ao teatro, se apaixona, e, de repente, num café, numa viagem, enquanto trabalha numa tradução, lhe vem a idéia, como um coágulo, daquilo que virá a ser um conto. Neste momento, ele é obrigado a sentar na máquina de escrever e ficar alheio ao mundo até acabá-lo. Quando começa o conto, diz, não sabe bem qual será o final, que vai se tecendo no decorrer deste trabalho obsessivo e exasperante, contudo, vem a descobrir que o desenlace está tão incluído no coágulo inicial quanto o próprio ponto de partida. Este tipo de conto, revela o autor, não dá trabalho algum.

Cortázar afirma que um conto não tem intenções essenciais, não indaga nem transmite um conhecimento ou uma mensagem. Ele aproxima o conto do poema dizendo que a gênese de ambos é a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um desligamento que altera o regime “normal” da consciência. O autor acredita, pela experiência, que um conto breve não tem uma estrutura de prosa<sup>75</sup>. Ele pensa que a eficácia e o sentido de um conto dependem dos elementos que dão seu caráter específico ao poema

---

<sup>75</sup> Sobre a aproximação do próprio romance com o poema, vide Octavio Paz, “Ambigüidade do romance”, em *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996; pp. 71-74: “O romance é uma épica que se volta contra si mesma e que se nega de uma maneira tríplice: como linguagem poética, consumida pela prosa; como criação de heróis e de mundos, aos quais o humor e a análise tornam ambíguos; e como canto, pois aquilo que a sua palavra tende a consagrar e exaltar converte-se em objeto de análise e no fim de contas em condenação sem apelo. (...) À medida que são maiores as conquistas do espírito de análise, o romance abandona a linguagem da poesia e se aproxima da prosa. Mas a crítica está destinada a refutar-se a si mesma. A prosa se nega como prosa. (...) Deste os primórdios deste século o romance tende a ser poema de novo. (...) Proust. (...) Joyce. (...) Kafka. (...) D. H. Lawrence e Faulkner (...) pertencem à raça dos poetas. (...) As mesmas tendências podem ser observadas no teatro contemporâneo. (...) Em suma, a luta entre prosa e poesia, consagração e análise, canto e crítica, latente desde o nascimento da sociedade moderna, resolve-se pelo triunfo da poesia. E isto é verdade mesmo em Brecht: o famoso ‘distanciamento’ não tende a dissolver nosso juízo sobre a realidade do que ocorre no cenário, mas nos convida a nos unirmos ou nos opormos à ação. Mas a vitória da poesia é o sinal de extinção da idade moderna. O teatro e o romance contemporâneos não cantam um nascimento e sim um funeral: o de seu mundo e o das formas que engendrou.”

e também ao jazz: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros previstos<sup>76</sup>. Tais contos seriam criaturas vivas, organismos completos, ciclos fechados e respirariam. Eles respirariam, não no narrador, à semelhança dos poemas perduráveis e à diferença de toda a prosa encaminhada a transmitir a respiração do narrador. E ao se perguntar se não haveria comunicação entre o poeta (o contista) e o leitor, a resposta seria óbvia: a comunicação operar-se-ia desde o poema ou o conto, não por meio deles.

Assim como o escritor argentino, Clare Hanson<sup>77</sup> coloca que o conto, ao contrário da novela<sup>78</sup>, contém referências extra-textuais, característica a que denomina tangencialidade. O conto seria uma síntese, “uma mostra de algo mais”, segundo frase sugestiva de Jorge

---

<sup>76</sup> Quando escrevi “Eletroalma”, pareceu-me que a matéria-prima de que dispunha, meu “coágulo”, ficaria melhor acomodado num poema. Contudo, deixei de fazê-lo por não dominar a técnica. Hoje, essa aproximação entre os elementos do conto e do poema proposta por Cortázar me aquece a alma. Interessante é que no dia seguinte ao que escrevi o texto, comecei a ler uma coletânea de poemas de Fernando Pessoa, acho que para ver se seria capaz de transformar aquele material (o texto já escrito de “Eletroalma”) em poema, e me deparei com “Ode Triunfal”, a partir do qual conclui que não era capaz de “poemar”, mas o reproduzo aqui pela pertinência temática (Fernando Pessoa. *Nossos Clássicos*. Extratos do poema “Ode Triunfal”. RJ: Agir, 2001; pp. 130-141):

“Olá anúncios elétricos que vêm e estão e desaparecem!  
Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é  
[diferente de ontem!  
Eh, cimento armado, beton, de cimento, novos processos!  
Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!  
Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!  
Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.  
Amo-vos carnivoramente,  
Pervertidamente e enroscando a minha vista  
Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,  
Ó coisas todas modernas,  
Ó minhas contemporâneas, forma atual e próxima  
Do sistema imediato do Universo!  
Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!”

<sup>77</sup> Clare Hanson. “Hacia una poética de la ficción breve”, em *Del cuento y sus alrededores*, Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares (comp.), Caracas, Monte Avila Latinoamericana, 1993, pp. 269-279.

<sup>78</sup> Vide nota 55.

Luis Borges. O conto poderia ser qualificado como limitado, não em seu sentido pejorativo, mas relacionado a limite, marco. O marco atuaria como um desenho estético, permitindo que as elipses (os vazios e as ausências) permaneçam no conto, o qual continuará retendo uma necessária atmosfera de completude e ordem, graças à própria existência do limite. Aos dizeres da autora, aceita-se um certo grau de mistério, de elisão, de incerteza, no conto, o que não ocorre com o romance.

Segundo Clare Hanson, a elisão permite que as imagens do inconsciente irradiem no conto e se apresentem no texto em um estado originário. Essas imagens possuiriam um ar de mistério e impenetrabilidade, uma atmosfera de sonho. Elas existiriam tanto como figuras do desejo inconsciente, como também em imagens representadas conscientemente. A elisão ainda teria a ver com o movimento do desejo por parte do leitor, já que as ausências e os vazios de um texto ofereceriam um espaço particular para a imaginação do leitor.

Assim, conforme a autora, a forma que parece oferecer o mais óbvio modelo ou correlato para o conto é o sonho, à medida que também consiste na expressão de desejos reprimidos, utilizando amiúde o caminho do fantástico. Segundo Clare Hanson, isto não quer dizer que os contos devam ter sua origem literalmente nos sonhos, mas que possam ser estruturados como sonhos. Ao contrário do romance, os contos poderiam ser determinados por desejos inconscientes, em vez de palavras como ordem e seqüência, com as quais pretendemos organizar nossa vida consciente.

Nas palavras de Hanson, os contos não nos dizem coisas, eles são coisas. No conto, ao contrário do romance, não se tem a ilusão de se estar lendo sobre a vida, motivo pelo

qual as pessoas prefeririam o romance, pois rememorando Todorov, diz a autora, quando se lê um trabalho curto não se tem tempo para esquecer que se trata de “literatura” e não da “vida”,<sup>79</sup>.

Com essas considerações iniciais, passo à análise dos contos escolhidos.

---

<sup>79</sup> Walter Benjamin, na obra citada; pp. 213-214, coloca que quem escuta uma história está em companhia do narrador, mas que o leitor de um romance é solitário. Nesta solidão, o leitor de um romance se apoderaria da matéria de sua leitura, querendo transformá-la em coisa sua, devorá-la. Aduz que a frase de Moritz Heimann “Um homem que morre com trinta e cinco anos é em cada momento de sua vida um homem que morre com trinta e cinco anos” é muito significativa em relação ao romance, ou seja, à rememoração, à vida lembrada. Conforme o autor alemão, impossível descrever melhor a essência dos personagens do romance, pois a frase diz que o “sentido” da sua vida somente se revela a partir de sua morte. Contudo, o autor do romance procuraria realmente homens nos quais possa ler “o sentido da vida”. Ele precisaria, portanto, estar seguro, de antemão, de que participará de sua morte, ao menos, no sentido figurado: o fim do romance; mas, de preferência, a morte verdadeira. Em consequência, o romance não seria significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, poderia dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduziria o leitor no romance seria a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro.

## **2. PREENCHIMENTO DA TECNOLOGIA PELO SUBJETIVISMO: “ZAP”**

“Olhe aqui, Mr. Buster: está muito certo  
Que o Sr. tenha um apartamento em Park Avenue e uma casa em Beverly Hills.  
Está muito certo que em seu apartamento de Park Avenue  
O Sr. tenha um caco de friso do Partenon, e no quintal de sua casa em Hollywood  
Um poço de petróleo trabalhando de dia para lhe dar dinheiro e de noite para lhe dar insônia  
Está muito certo que em ambas as residências  
O Sr. tenha geladeiras gigantescas capazes de conservar o seu preconceito racial  
Por muitos anos a vir, e vacuum-cleaners com mais chupo  
Que um beijo de Marilyn Monroe, e máquinas de lavar  
Capazes de apagar a mancha de seu desgosto por ter posto tanto dinheiro em vão na guerra da  
Coréia.  
Está certo que em sua mesa as torradas saltem nervosamente de torradeiras automáticas  
E suas portas se abram com célula fotoelétrica. Está muito certo  
Que o Sr. tenha cinema em casa para os meninos verem filmes de mocinho  
Isto sem falar nos quatro aparelhos de televisão e na fabulosa hi-fi  
Com alto-falantes espalhados por todos os andares, inclusive nos banheiros.  
Está muito certo que a Sra. Buster seja citada uma vez por mês por Elsa Maxwell  
E tenha dois psiquiatras: um em Nova York, outro em Los Angeles, para as duas “estações” do  
ano.  
Está tudo muito certo, Mr. Buster – o Sr. ainda acabará governador do seu estado  
E sem dúvida presidente de muitas companhias de petróleo, aço e consciências enlatadas.  
Mas me diga uma coisa, Mr. Buster  
Me diga sinceramente uma coisa, Mr. Buster:  
O Sr. sabe lá o que é um choro de Pixinguinha?  
O Sr. sabe lá o que é ter uma jabuticabeira no quintal?  
O Sr. sabe lá o que é torcer pelo Botafogo?”  
Vinicius de Moraes<sup>80</sup>

“Zap”<sup>81</sup> é um conto de Moacyr Scliar. Este é o autor mais conhecido e reconhecido institucionalmente de todos os aqui selecionados, dispensando apresentações, mesmo porque sua presença se deve à pertinência deste seu texto para com a discussão aqui proposta.

---

<sup>80</sup> Poema de Vinicius de Moraes extraído do jornal Zero Hora, de 18-10-2003, P.A. , onde consta que o texto foi retirado do endereço [www.viniciusdemoraes.com.br](http://www.viniciusdemoraes.com.br)

<sup>81</sup> Moacyr Scliar. “Zap”, em *Os cem melhores contos brasileiros do século*, (org) Ítalo Moriconi, RJ: Objetiva, 2000; pp. 555-556. A partir de agora, nas citações de extratos deste conto, passarei a indicar apenas o número de página.

O conto “Zap” foi selecionado para integrar a presente dissertação por conter a idéia de que a tecnologia, *per se*, não é suficiente aos seres humanos. Ela faz parte de nossas vidas, mas precisa ser preenchida com os velhos sentimentos que nos fazem humanos, como o amor, o afeto, a subjetividade. No texto literário, a tecnologia pode ter um efeito cosmético, fazer parte da ambientação, como um adorno suntuoso de nossos tempos, mas para a narrativa adquirir densidade, é necessário que seja preenchida com outros ingredientes, os mesmos que nos fazem humanos. Deste modo, o texto literário adquire o lirismo e o subjetivismo que lhe é comum, e não vira apenas letra fria, linguagem *junk*, cenário escuro dos filmes B hollywoodianos, para lembrar Jameson, embora, como já sustentei e pretendo demonstrar em “O pacificador”, e parafraseando o próprio Jameson, histórias assim, com pitadas de ousadia, tornam-se muito interessantes. Ao propósito, Félix Guattari<sup>82</sup> afirma não se ter ainda frisado, suficientemente, que um dos ingredientes essenciais do coquetel-milagre que se apresenta aos visitantes no Japão (modelo dos modelos das novas subjetividades capitalísticas!), consiste no fato de que a subjetividade coletiva, que lá é produzida massivamente, associa componentes os mais *high tech* a arcaísmos herdados de tempos imemoriais. Temendo parecer demasiado simplista, ousou afirmar que essa seja a receita do bolo: uma boa narrativa contemporânea deveria apresentar a relação sujeito-objeto de forma bem contrabalançada<sup>83</sup>.

---

<sup>82</sup> Félix Guattari, “Da produção da subjetividade”, em *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*, 3ª ed., SP: Editora 34, 1999; p. 188.

<sup>83</sup> Em Porto Alegre, de 31 de maio a 05 de setembro de 2004 ocorreu a exposição “hiPer>relações eletro/digitais” de curadoria de Vitória Daniela Bousso, que também assina o seguinte texto de apresentação da mostra retirado do folder de divulgação: “>Quem é hiPer? Como *sujeito*, hiPer é um *sobrevivente*. Após ter sobrevivido às intempéries do pós-moderno, e ao indivíduo narcisístico gerado por ele, hoje hiPer é um sujeito angustiado, que vive o auge de um processo de desintegração social. De outro lado, hiPer se preocupa

A tecnologia pode alimentar ilusões, como a dona de casa que extrapola a dor de sua existência em telenovelas ou em filmes românticos, ou mesmo numa sala de bate papo na Internet em que nada pode ser verdadeiro, mas, neste caso, não seria verdade dizer que a ilusão também faz parte da vida? Ou que a ilusão se presta muito bem ao texto literário?

Em “Zap”, o eu-narrador é um menino de 13 anos que passa a vida na frente de uma televisão com controle remoto, trocando de canal a todo o momento. A mãe do garoto não entende isso, e ele conta que tem pena dela (infância sofrida, pai cruel, abandonada pelo marido quando ele era bebê). Destaca-se: o eu-narrador nunca teve pai. Um dia, o menino está zapeando na TV quando topa com um programa local, de pouca audiência, em que um roqueiro decadente (grisalho, enrugado e desdentado), abraçado à guitarra elétrica, está dando uma entrevista. Uma das perguntas é se ele tem um filho, ao que responde sim, mas faz tempo que não vê, era a família ou o rock. A entrevistadora resolve perguntar se o filho gosta de rock. Nesse momento, o conto revela todo o subjetivismo do eu-narrador. Baseado no constrangimento de seu pai, ele começa a imaginar que este, ao olhar para a câmara, em verdade, está procurando os olhos do filho para dar aquela resposta. Resposta que jamais poderia ser sincera porque o pai nunca teve contato com o filho. Depois de um prolongado silêncio, que dá ensejo a toda a viagem do filho no sentido de que o pai está a procurar a

---

com as possibilidades de reconstrução social. Ao mesmo tempo em que pensa em seu bem estar e sua segurança, pensa nas barbáries de nossos tempos. Vive entre o excesso e a moderação. Compreende que o *consumo* exacerbado levou o mundo a este estado de coisas, mas está em busca de *parentescos*, *ligações*, de suas semelhanças. Nesta exposição, você verá pelo olhar dos artistas, as diferentes facetas de identidade, *coexistência* e *correspondência* de hiPer. HiPer é o resultado de um fluxo de tempo (1789-2004) e das relações travadas nesse período. Está dentro de nós. Sob a dinâmica da tecnociência e das leis de mercado, o que será do futuro de hiPer? Dependerá do *triunfo de uma ética da responsabilidade* sobre os comportamentos irresponsáveis.”

resposta em seus olhos, o roqueiro começa a dedilhar a guitarra, e quando vai falar algo, o filho muda de canal, parando numa tela onde aparece uma mulher nua.

“Zap” trabalha com uma prática comum da contemporaneidade. Sentamos à televisão, esperando que o mundo caia aos nossos pés (aos nossos olhos) com o sapatinho de cristal nas mãos, prestes a nos servir. E alguma coisa nos servirá porque passa de tudo na TV, de todos os lugares, e em várias línguas. Se um dia nada se aproveitar, não fará a menor diferença, pois já estamos tão acostumados com a imagem como criadora de mundos possíveis<sup>84</sup>, que nunca abandonaremos esse amor. O controle remoto nos possibilita viajar pela televisão da mesma forma que nos movimentamos pela vida, velozes, sem nos fixarmos em nada. E os atuais programas reproduzem a mesma técnica - velocidade, sobreposição de imagens, utilização de vários símbolos, combinação criativa de áudio e vídeo -, sob pena de sofrerem o zap do telespectador afoito por novas imagens. Assim passamos nosso tempo e assim o tempo passa. Não somos criativos diante da televisão, mas estamos à mercê da criatividade de outrem, os autores dos programas que consumimos fervorosamente. Parafraseando Jameson<sup>85</sup>, isto parece coisa de intelectuais que fazem coisas que não parecem muito complicadas, mas você não entende realmente o que é, você

---

<sup>84</sup> André Parente, “Introdução: os paradoxos da imagem-máquina”, em *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*, 3ª ed., SP: Editora 34, 1999; p. 28: “O fato é que a televisão, e também a infografia e as novas tecnologias avançadas não buscaram ou não encontraram ainda, senão de forma muito incipiente, suas especificidades numa função estética, mas sim numa função de controle e de poder, recusando toda aventura da percepção em nome do olho que passa necessariamente pela implantação de um circuito de informação e comunicação que se constitui cada vez mais como uma mônada expandida. Podemos dizer que a imagem do cérebro-cidade e a imagem do cérebro-eletrônico tendem, hoje, a suplantam os antigos regimes da imagem como janela da alma e a imagem da natureza-corpo. O cérebro é a face oculta de todos os circuitos, que pode tanto fazer triunfar o controle da imagem e do olhar, como liberá-los, liberando as funções potenciais criativas dos meios de produção de imagem, sejam eles televisivos ou infográficos, possibilitando tanto a criação de imagens como de mundos possíveis”.

<sup>85</sup> Fredric Jameson. “A reificação cultural e o alívio do pós-moderno”, op. cit., p. 319.



não entende como uma pessoa possa querer fazer uma coisa dessas, e também não se sente capaz de formar uma idéia do que eles realmente fazem. Jameson coloca que isto seria a chamada subalternidade no sentido gramsciano: o profundo sentimento de inferioridade em face do outro cultural.

“Zap” insere-se na década de 90 da coletânea “Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século”, organizada por Italo Moriconi. Foi publicado pela primeira vez em 1995, ou seja, quando as imagens digitais ainda não eram tão difundidas. Segundo Julio Plaza<sup>86</sup>, a imagem sintética gerada por computador se lança a um espaço no qual se modula como ocorria no outro lado do espelho de Alice, quer dizer, em um mundo onde a capacidade de transformação não tem limites. Ao mesmo tempo, os signos eletrônicos – essa escrita imaterial – invadem nosso cotidiano, desfilando em nossas telas de televisão e deixando seus traços em nossas mentes, aduz o autor. Ele afirma que, hoje, os meios de produção pós-industriais recuperam as imagens artesanais do Único (pictogramas, pinturas, ornamentos, *vitraux*, caligrafias), as imagens industriais (fotografia, escritas, artes gráficas, cinema), isto é o “Reproduzível”, tornando-o “Disponível” com retorno instantâneo e infinito. Traduzindo o Oriente para o Ocidente e vice-versa, a eletrônica faz circular “tudo” em redes eletrônicas através de seus microprocessadores e *chips* de silício, sustenta o artista plástico e professor paulista. O percurso histórico, que vai da utilização das coisas pela mão até a fabricação e manipulações dos objetos pelos signos, descreveria um processo complexo e coerente como aquele que vai da natureza ao artifício. A criação iconográfica

---

<sup>86</sup> Julio Plaza. “As imagens de terceira geração, tecno-poéticas”, em *Imagem-máquina: A era das tecnologias do virtual*, 3ª ed., SP: Editora 34, 1999; p. 76 e 83/84.

deixaria de se basear no modelo da natureza e nos processos industriais, para se apoiar nos algoritmos e linguagens apropriados. Surgiria um novo tipo de imagem, distinta da artesanal e da industrial: a imagem calculada, programada por processos de linguagens sobre linguagens.

Se “Zap” tivesse sido escrito nesse início de século em que as imagens geradas por computador nos são mais familiares, é possível que tratasse da paixão do adolescente por uma mulher digital, como a “Globeleza” do carnaval 2004 ou a *SlmOne* (*Simulation One*) do filme escrito e dirigido por Andrew Niccol. Ou então que quem tivesse abandonado o filho fosse a mãe, uma sambista que fugiu com o bicheiro presidente da escola, e agora o filho encasquetasse que a mulata digital da televisão é a sua mãe. Que o *mix* seja perdoado, pois tomo o pós-modernismo como licença-poética. “Não tenho paciência pra televisão, eu não sou audiência para a solidão”, cantaram os Tribalistas.<sup>87</sup>

André Parente<sup>88</sup> interroga: “Como passar de uma imagem a outra, senão rompendo o curto-circuito que faz as imagens circularem em nós como clichês que nos impedem de ver as que vêm de fora? Como sustentar com o olhar isso que de todo modo vemos? Como deslizar para dentro da imagem, já que cada imagem desliza sobre outras e que o fundo das imagens, já é, hoje, uma imagem, e o nosso olho vazio não é senão uma lente de contato que nos colam aos olhos? Como escapar de uma ortopedização do olho, tanto quanto do corpo? Como extrair dos clichês imagens que nos façam crer no mundo em que vivemos (Deleuze)?”

---

<sup>87</sup> Extrato da letra de “Já sei namorar”, de Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte. CD Tribalistas, 2002.

<sup>88</sup> André Parente, op. cit.; p. 30

Segundo Baudrillard, na frente da tela, estamos “perdidos de vista e realmente desaparecidos”.<sup>89</sup> No ensaio assim intitulado, Baudrillard toma um programa da televisão francesa que procura desaparecidos para dizer que a televisão é o acontecimento mais importante da história moderna, e nesse acontecimento cada um é ator pelo fato mesmo de estar diante de sua tela de televisão: perde-se de vista o real enquanto se é perdido de vista.

Ele sustenta que Jacques Pradel, o apresentador do programa, ao procurar alguns desaparecidos, nada mais faz senão nos fazer desaparecer. Indicaria-nos que seríamos todos desaparecidos potenciais, como para a polícia seríamos todos suspeitos potenciais. Revelaria-nos – escondido atrás da telinha e das imagens – que os verdadeiros desaparecidos seriam os milhões de telespectadores assistindo espantados a seu passe de mágica e identificando-se com todas as forças ao procurado – esperando com todas as forças ser descobertos e arrancados da inexistência: logo retirados literalmente de circulação. E que a demonstração mais ou menos fracassada do programa (mas isso não tem a menor importância, ela é sempre simulada) mergulhe de novo por uma semana no nada do anonimato deles, aduz o autor.

“Estamos todos desaparecidos”, prossegue Baudrillard, - assim poderia intitular-se o programa de Pradel. E nesse sentido é de uma evidência ofuscante, diz o autor. Como toda televisão mais “vulgar”, sua mensagem, bem mais edificante que a da televisão de “alta qualidade” seria de grande clareza, ainda que indecifrável à primeira abordagem: “Somos todos estúpidos, idiotas; vítimas ou terroristas, miopatas ou aidéticos potenciais”, o que seria verdade, mas, antes de tudo, desaparecidos. Conforme o pensador francês, se fosse

---

<sup>89</sup> Jean Baudrillard. “Perdidos de vista e realmente desaparecidos”, op. cit.; pp. 63-68.

necessário olhar o programa de Pradel em infravermelho para extrair, antes de tudo, uma lição, ele nos diria: “Todos sabemos que alguma coisa essencial desapareceu. Mas não sabemos o quê.” E Pradel finge procurar X ou Y, diz Baudrillard, mas em realidade todo mundo pouco se importa e ninguém se engana – em realidade, foi o real que desapareceu, e, por trás de X ou Y, fascina as populações.

Segundo o autor, sabemos que conosco e com todas as nações, o mundo nunca mais será real, original, e que desde agora, tudo está fadado à maldição da tela, à maldição do simulacro. Atrás de cada imagem, alguma coisa teria desaparecido (a força do signo da imagem viria menos do que ela representaria e mais da prestidigitação que lhe seria própria).

Em “Zap”, o eu-narrador, como se viu, é um adolescente que vive diante de sua tela de televisão. O pai abandonou a família quando ele era bebê, carência que acaba confessando ao descrever os dissabores da mãe. Sim, porque o adolescente não é um menor abandonado, ele tem a televisão para lhe fazer companhia, com a vantagem de lhe proporcionar apenas coisas interessantes. Se ele não gosta do comercial de sabão em pó, zap, muda de canal; se não gosta da telenovela, zap, muda de canal de novo (até se deparar inesperadamente com o pai num programa de televisão). Mas o fato é que o garoto perde de vista a sua vida real (o sofrimento do abandono do pai) enquanto zapeia no controle remoto de sua televisão, e pela mesma via, ele é perdido de vista (por todos, pela vida, por seu pai).

O pai estava desaparecido para ele, mas ele, como os milhões de telespectadores que afiançam sua vida na televisão, está mais desaparecido ainda para o pai e para o mundo. Provavelmente, nunca lhe passou pela cabeça procurar o pai (que possivelmente

conhece apenas de fotografia, ainda que talvez resida na mesma cidade já que apareceu num canal local), sendo melhor ficar escondido atrás da tela da TV, no anonimato, perdido de vista, desaparecido.

Segundo Paul Virilio<sup>90</sup>, as tecnologias de telecomando e de tele-presença à distância levam a um estado de sedentaridade última, em que o controle do meio ambiente em tempo real prevalecerá sobre a organização do espaço real do território. Sedentarização terminal e definitiva, consequência prática do advento de um terceiro e último horizonte de visibilidade direta (depois do horizonte aparente e profundo), horizonte trans-aparente, fruto das tele-comunicações, que permitiria vislumbrar a possibilidade inusitada de uma “civilização do esquecimento”, sociedade de um “ao vivo” sem futuro e sem passado, posto que sem extensão, sem duração, sociedade intensamente “presente” aqui e ali, ou seja, sociedade telepresente em todo o mundo.

Virilio afirma que o volume não é mais a realidade das coisas, ele se dissimula na banalidade das figuras. A partir de agora, o tamanho natural não seria mais parâmetro do real, pois este último se esconderia na redução das imagens da tela. Assim como para uma mulher desencantada por estar gorda, corpulenta, a realidade pareceria se desculpar por possuir um relevo, uma espessura qualquer.

Quando há a possibilidade da personagem ouvir do pai que, para este, o filho é um desaparecido, e que, portanto, não pode responder se gosta ou não de rock; ou de ouvir alguma mentira, ele também foge, e, com um simples zapear de canal, substitui a imagem

---

<sup>90</sup> Paul Virilio, “As perspectivas do tempo real”, em *O espaço crítico e as perspectivas do tempo real*, SP: Editora 34, 1993; pp. 108-109.

“real” do pai (que com a resposta lhe mostraria a “realidade” de sua inexistência para ele, sendo que uma mentira produziria o mesmo efeito) pela imagem de uma mulher nua, tão corriqueira na televisão, e tão mais fácil de ser digerida, desaparecendo mais uma vez deste mundo pela via da tela. Como afirmou Baudrillard, em realidade, foi o real que desapareceu deste mundo.

Não obstante, como dizia anteriormente, existe um algo a mais em “Zap” que a diferencia das demais narrativas que utilizam a tecnologia como mote. É que não se trata apenas de um texto sobre a prática contemporânea do zap. O zapear de canal está entrelaçado pelo subjetivismo do eu-narrador. A intensidade e a tensão do conto, segundo conceitos de Cortázar explicitados na introdução, são verificadas exatamente nesse entremeio entre o mundo *high tech* e o sentimento, o texto não concentra demais nem num aspecto nem noutro, nada está em excesso, mas se vê desde logo que é da fusão desses dois elementos que se chegará ao desfecho. O conto torna-se extremamente delicado, verdadeiramente lírico, quando o eu-narrador se desvela, ainda que para si próprio:

“É sobre mim que fala. (...) E então ele me olha. Vocês dirão que não, que é para a câmara que ele olha; aparentemente é isso, aparentemente ele está olhando para a câmara, como lhe disseram para fazer; mas na realidade é a mim que ele olha, sabe que em algum lugar, diante de uma tevê, estou a fitar seu rosto atormentado, as lágrimas me correndo pelo rosto; e no meu olhar ele procura a resposta à pergunta da apresentadora: você gosta de rock? Você gosta de mim? Você me perdoa? – mais aí comete um erro, um engano mortal: insensivelmente, automaticamente, seus dedos começam a dedilhar as cordas da guitarra, é o vício do velho roqueiro, do qual ele não pode se livrar nunca, nunca. Seu rosto se ilumina – refletores que se acendem? – e ele vai dizer que sim, que seu filho ama o rock tanto quanto ele, mas nesse momento – zap – aciono o controle remoto e ele some” (p.556).

No íntimo, o eu-narrador não gostaria de estar desaparecido para o pai. Ele desejaria muito que este o enxergasse, e por isso, fantasia que o pai está a procurar a resposta para

aquela pergunta em seus olhos. Mas como poderia este saber que o filho estava assistindo ao programa naquele momento?

Pierre Lévy<sup>91</sup>, ao comentar sobre a “realidade virtual” no sentido de uma simulação interativa que será descrita mais detalhadamente na análise de “A cabine”, diz que não podemos confundir a realidade virtual com a realidade cotidiana, da mesma forma que não podemos confundir um filme ou um jogo com a “verdadeira realidade”. Não a ilusão de realidade, como o virtual seria muitas vezes descrito, já que teríamos sempre consciência de tratar-se de um jogo, de um artifício, mas uma verdade lúdica ou emocional de uma ilusão experimentada como tal.

A televisão é virtual. O real desapareceu, como disse Baudrillard. Um programa de entrevistas é mais real do que um filme, que é ficcional, mas é ainda virtual. Entrevistador e entrevistado não estão sozinhos, há vários telespectadores potenciais, virtuais, para quem estão falando, tanto coisas verdadeiras, quanto pura prestidigitação. Muitos destes têm a sensação de que quem está do lado de dentro da tela lhe é tão íntimo quanto qualquer um da família. O adolescente tem a ilusão de penetrar no íntimo do entrevistado para extrair os seus mais profundos sentimentos, como quando fantasia que o pai lhe pede perdão ao olhar para a câmara constrangido. A ilusão do garoto não é a verdade lúdica de uma ilusão experimentada como tal, como seria a do explorador lúcido de uma “realidade artificial”, mas ele realmente confunde a virtualidade televisiva com a realidade. E quando se dá conta de que aquilo é pura ilusão, resolve trocar de canal, para não experimentar a realidade de uma resposta mentirosa de que ele gosta de rock, já que, à falta de contato, o pai não pode

---

<sup>91</sup> Pierre Lévy, “O digital ou a virtualização da informação”, op. cit.; p. 71.

sabê-lo. Mudando de canal, o filho pode continuar com a ilusão de que o pai o procura (ainda que pela virtualidade de uma câmara de TV, entre os telespectadores potenciais), que quer sua aprovação e seu perdão.

Embora seja possível definir o “coágulo” deste conto, segundo expressão de Cortázar já empregada neste trabalho, como o contraste entre o “sentimento” e a “tecnologia”, penso que o zap final do eu-narrador ainda revela algo mais: uma subjetividade contemporânea ligada à perda do afeto ou ao “esmaecimento do afeto”, segundo expressão de Jameson<sup>92</sup>. Isto porque, segundo o crítico americano, a ênfase na temporalidade, na memória, dada pelo modernismo, no pós-modernismo transforma-se em ênfase na espacialidade, gerando a nostalgia de que necessariamente o caminho de volta para o moderno está fechado para sempre. Assim, para uma subjetividade contemporânea como a do adolescente, é menos doloroso ficar apenas na espacialidade, ou seja, na transmissão em tempo real da televisão que une as pessoas sem necessidade de deslocamento corporal (movimentação territorial, toque entre os corpos), do que invocar a temporalidade, ou seja, a memória, neste caso, a ausência de lembranças boas, mas apenas o abandono do pai. A subjetividade do eu-narrador é moldada pela era da ansiedade, do capitalismo multinacional e *hi-tech*, conforme idéias de Jameson já explicitadas. Para o adolescente, é mais fácil trocar furiosamente de canal do que invocar os seus sentimentos mais profundos, a memória mais dolorosa de sua vida. Se o adolescente permanecesse naquele canal para ouvir a resposta do pai, não

---

<sup>92</sup> Fredric Jameson. op. cit.; p. 37 e 173.



poderia ter uma reação terrível, como em *O grito*, de Edvard Munch<sup>93</sup>? É melhor conter esse grito, mas ainda assim há sentimento, estando bem-colocada a expressão de Jameson “esmaecimento” em vez de perda do afeto.

Como já disse, o conto sai da superfície da tela, sem relevo e sem volume, para ganhar em profundidade quando as ilusões do garoto vêm à tona. As pessoas estão desaparecidas na via da tela, mas não os seus sentimentos, embora sejam subjetividades da era do esmaecimento do afeto. Aí se sobressai a narrativa, e se vê nela um relato contemporâneo, ao trabalhar com as materialidades tecnológicas permeadas com o lirismo e o subjetivismo comuns ao texto literário e ao estar no mundo, embora seja um mundo de afetos enfraquecidos, que encontra correspondência na dissonância e no desligamento.

---

<sup>93</sup> Jameson analisa no livro citado, pp. 38-39, a obra *O grito*, de Edvard Munch, assim colocando: “O quadro de Edvard Munch, *O grito*, certamente é uma expressão canônica dos grandes temas modernistas da alienação, da anomia, da solidão, da fragmentação social e do isolamento – um emblema programático virtual do que se costuma chamar de a era da ansiedade. Ele será lido aqui apenas como uma materialização não apenas da expressão desse tipo de afeto, mas, principalmente, como uma desconstrução virtual da própria estética da expressão, a qual parece ter dominado muito do que chamamos de alto modernismo, mas que parece ter desaparecido – por razões teóricas e práticas – do mundo do pós-moderno. De fato, o próprio conceito de expressão supõe uma separação no interior do sujeito, e, também, toda uma metafísica do dentro e do fora, da dor sem palavras no interior da mônada, e o momento em que, no mais das vezes de forma catártica, aquela “emoção” é então projetada e externalizada, como em um gesto ou um grito, um ato desesperado de comunicação, a dramatização exterior de um sentimento interior.”

### **3. CORPO E ESPAÇO MODIFICADOS. CRÍTICA SOCIAL: “A CABINE”**

“Astronauta, tá sentindo falta da Terra?  
Que falta que essa Terra te faz?  
A gente aqui embaixo continua em guerra  
Olhando aí pra lua implorando por paz.

Ah não, meu irmão, qual é a tua?  
Que bicho te mordeu aí na lua?  
Fica por aí que é o melhor que cê faz  
A vida por aqui tá difícil demais

É tanto progresso que eu pareço criança  
Essa vida de internauta me cansa  
Astronauta, cê volta e me deixa dar uma volta na  
nave, passa a chave que eu tô de mudança  
Seja bem-vindo, faça o favor  
E toma conta do meu computador  
Porque eu tô de mala pronta, tô de partida  
E a passagem é só de ida  
Tô preparado pra decolagem, vou seguir viagem,  
Vou me desconectar  
Porque eu já tô de saco cheio e não quero  
Receber nenhum e-mail com notícia dessa merda  
de lugar”

Gabriel O Pensador e Lulu Santos<sup>94</sup>

O conto “A cabine”<sup>95</sup>, encontrado na antologia *Geração 90: os transgressores*, foi escrito por Simone Campos, uma jovem nascida em 1983 que, já em 2000, publicou seu primeiro romance intitulado *No shopping*. Apesar dos dizeres de Cortázar no sentido de que somente uma grande motivação interna, uma profunda vivência de um contista em relação a um tema, acrescido do ofício de escritor (forma de narrar – intensidade e tensão), poderá levar a um bom conto<sup>96</sup>, vislumbro em Simone Campos uma jovem conectada com seu tempo. Ela é uma estudante de comunicação, de modo que, ao menos nos contos publicados

---

<sup>94</sup> [www.gabrielopensador.com.br](http://www.gabrielopensador.com.br)

<sup>95</sup> Simone Campos. “A cabine”, em *Geração 90: os transgressores*, (org) Nelson de Oliveira, SP: Boitempo Editorial, 2003; pp. 125-127.

<sup>96</sup> Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento”, op. cit.; p. 393.

em *Geração 90: os transgressores*, verifico uma relação com seus estudos, de duas maneiras: no sentido da publicidade e propaganda (dois de seus contos fazem menção a comerciais: “Tort” e “Peça Publicitária”, este último conto seria um “comercial” bastante inteligente e engraçado) e no sentido das novas tecnologias da comunicação, relacionadas à imagem e à eletrônica, como “A Cabine” a seguir analisado, e “Campo Minado”, em que uma jovem está viciada em *games* e compara sua vida desgraçada aos joguinhos eletrônicos. Embora sem riqueza de vocabulário e sem grandes recursos estilísticos, a autora reúne em seus contos, à sua maneira (uma jovem iniciante no ofício de escritora), os caracteres de Cortázar: significação, intensidade e tensão. Se significação diz com a temática dos contos, seus temas são atuais e lhe dizem respeito de perto, ou concernem de perto a uma geração cujas narrativas são os comerciais de TV, os jogos eletrônicos, e todos os tipos de realidade virtual possibilitados pela eletrônica. Ela trabalha com esses temas de uma forma minimalista, seus contos são curtos, nada está em excesso (intensidade), e também há neles uma maneira de contar tensa, que envolve o leitor em sua viagem: não se sabe bem ao certo qual será o deslinde, mas ele já está pairando na atmosfera do conto.

Não obstante, escolhi “A cabine” para fazer parte da presente dissertação, assim como os demais contos aqui em análise, não pela autoria, mas pelo próprio texto. No caso particular deste conto, interessou-me principalmente a questão temática.

“A cabine” trata de uma jovem que consegue um emprego temporário como bilheteira de um cinema, em que ela não precisa sair à rua (onde só existem hordas de mendigos e ratos) para ir ao trabalho, porque no canto de sua sala é montada uma cabine, de onde controla por movimentos próprios ou não o seu hipercorpo, que fica na bilheteria

do cinema, visível a quem lá aparece, seja de corpo presente, seja por meio de hipercorpo. Ela cogita assinar um contrato definitivo com a empresa, pelo qual se comprometeria a não causar danos ao HIPERCORPO®, e utilizá-lo apenas em serviço, sob pena de ser obrigada a indenizar a empresa. Contudo, um dia ela resolve tirar seu hipercorpo do complexo de entretenimento, sendo este atacado por um grupo de mendigos, que o transformam num monte de metal inútil. Assim, ela vê-se envolvida em um processo milionário, e resolve visitar os mendigos novamente.

O conto chama a atenção exatamente por ser um exemplo de realidade virtual, em que as noções de corpo e espaço aparecem modificadas. À primeira leitura, não se entende muito bem quem fica em casa e quem fica na bilheteria do cinema, quem está no plano real, quem está no plano virtual, quem é o um e quem é o duplo, instigando a uma segunda leitura, exatamente porque nos damos conta de que o que está em jogo nessa pequena narrativa são idéias muito contemporâneas, relacionadas ao ciberespaço.

Desta feita, verificamos não apenas o tecnológico, que facilmente tinha nos saltado aos olhos naquele primeiro momento, mas as mudanças nas relações sociais contemporâneas nesse espaço tecnologizado. A idéia de trabalhar em casa, em seu *home-office*, dadas as facilidades da rede, não nos é mais tão estranha, nem de receber comida via tele-entrega, o que nos identifica com a narrativa. Não obstante, o que torna o texto pululante é que essas idéias são ampliadas, exageradas, levadas ao absurdo, a ponto de a pessoa ter um clone à sua imagem e semelhança, para aparecer na vida cotidiana, enquanto ela está trancada dentro de casa, e de o indivíduo abrir a porta para pegar a sua caixinha de

*fast-food* somente quando o entregador for embora, porque já pagou pela rede, de modo que não há mais qualquer contato entre os seres humanos, que ficam refugiados, de calças de pijama, para livrarem-se das hordas de mendigos famintos que existem do lado de fora, disputando comida com os ratos. O hipercorpo ® possui marca registrada num mundo dominado pelo capitalismo multinacional, de contratos leoninos, de idioma inglês. O próprio ®, o *h-c* para hipercorpo, a palavra hipercorpo, nos remete à linguagem da rede (hipertexto), repleta de símbolos, ícones, e abreviaturas.

Tudo isso nos leva a uma terceira leitura da narrativa, que diz com a segregação social. A miséria e a violência urbana são exacerbadas aqui, pois os mais bem afortunados não precisam sair de casa, face às facilidades conferidas pela tecnologia, e apenas os pobres estão na rua à procura de comida, e são milhares. Quem se aventura a sair é fatalmente atacado pelas hordas de mendigos, que não poupam nem os h-c. A literatura urbana, que muitas vezes retrata a violência das cidades, como em “O Cobrador”, de Rubem Fonseca<sup>97</sup>, ou a literatura marginal, de que é exemplo *Cidade de Deus*, de Paulo Lins<sup>98</sup>, recebe um ingrediente a mais, de cunho tecnológico, onde um corpo de metal, um robô, é atacado. Nessa literatura, a violência das cidades é incrementada por uma violência propiciada pelas novas tecnologias, que acentuam a segregação social, onde os excluídos socialmente são os mesmos excluídos tecnologicamente. O resultado é um cenário de ficção científica, revelando um mundo diferente, remetendo à imaginação de um futuro próximo em que isto

---

<sup>97</sup> Rubem Fonseca. “O cobrador”, em *O cobrador*, SP: Cia. das Letras, 1989.

<sup>98</sup> Paulo Lins. *Cidade de Deus*, SP: Cia. das Letras, 1997.

realmente poderia acontecer. A garantia científica, para utilizar expressão de Daniel Link<sup>99</sup>, ou a verossimilhança, é dada pela rede mundial de computadores, pela clonagem virtual, no sentido utilizado por Jean Baudrillard<sup>100</sup>, pela idéia de telepresença, segundo análise de Jean-Louis Weissberg<sup>101</sup>. A verossimilhança com os fatos da vida social diz respeito à miséria, à fome, à violência, à segregação social, em contraste com o mundo dos incluídos, social e tecnologicamente, conforme já comentado, sendo essas carências levadas à hipérbole na narrativa.

A conclusão do conto parece-me surpreendente e repleta de ironia. Se a narradora estava pensando em assinar um contrato de trabalho definitivo com a empresa, e assim estaria obrigada a não causar danos ao hipercorpo, sob pena de ser responsável por indenização, no momento em que é atacada pelos mendigos ela se dá conta de que quem deve a ela e aos mendigos é a empresa criadora do hipercorpo, exatamente porque seu produto faz acentuar a miséria entre os excluídos, de modo que, ao menos na narrativa, esse *apartheid* fica resolvido. O processo milionário (e não menos que isso) que a narradora vislumbra parece bem inserido na era do capitalismo tardio, conforme as idéias de Jameson já colocadas e adiante esmiuçadas.

Inicialmente, afirmei que este conto seria um exemplo de realidade virtual. Segundo Pierre Lévy<sup>102</sup>, a “realidade virtual”, no sentido mais forte do termo, especifica um tipo

---

<sup>99</sup> Em Daniel Link. “Escada para o céu (sobre ficção científica)”, op. cit; pp. 93-95, consta o conceito de garantia científica.

<sup>100</sup> Jean Baudrillard. “História de clones – o original e seu duplo”, op. cit.; pp. 153-158.

<sup>101</sup> Jean Louis Weissberg. “Real e Virtual”, em *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*, 3ª ed., SP: Editora 34, 1999; pp. 117-126.

<sup>102</sup> Pierre Lévy. “O digital e a virtualização do saber. Escala dos mundos virtuais”, op. cit.; pp. 45-75.

particular de simulação interativa, no qual o explorador tem a sensação física de estar imerso na situação definida por um banco de dados. O efeito de imersão sensorial é obtido, em geral, pelo uso de um capacete especial e de *datagloves*, diz o autor. Especifica que o capacete possui duas telas colocadas a poucos milímetros dos olhos do usuário e que lhe dão uma visão estereoscópica. Esclarece que as imagens exibidas nas telas são calculadas em tempo real em função dos movimentos de cabeça do explorador. Explica que as *datagloves* permitem a manipulação de objetos virtuais. Em outras palavras, o explorador vê e sente que a imagem de sua mão no mundo virtual (sua mão virtual) é comandada pelos movimentos efetivos de sua mão, e pode modificar o aspecto ou a posição de objetos virtuais, diz Lévy. Movimentos simples da mão transformariam o conteúdo da base de dados, e essa modificação seria devolvida ao explorador imediatamente de forma sensível. O autor explicita que o sistema calcula em tempo real as imagens e os sons resultantes da modificação executada na descrição digital da situação e remete essas imagens e sons às telas e fones do capacete do explorador.

O pensador francês coloca que ao manter uma interação sensório-motora com o conteúdo de uma memória de computador o explorador consegue a ilusão de uma “realidade” na qual estaria mergulhado: aquela que é descrita pela memória digital. Acrescenta que, contudo, o explorador de uma realidade virtual não pode esquecer que o universo sensorial no qual está imerso é apenas virtual. Assim como o cinema ou a televisão, a realidade virtual seria da ordem da convenção, com seus códigos, seus rituais de entrada e saída.

Em “A cabine”, a personagem comanda os movimentos de seu hipercorpo (virtual) pelos movimentos efetivos de sua mão ou de seu corpo, mediante seu computador, em rede, remetendo à idéia da realidade virtual acima explicitada. Não obstante, a simulação interativa levada a efeito pela personagem não se opera apenas em plano imagético, na tela de um computador, mas existe um “hipercorpo sólido” à sua “imagem e semelhança”. A idéia decorrente da realidade virtual, portanto, é ampliada pela idéia de clonagem virtual, que ainda vai mais além, dando forma a uma personagem que é um clone de metal, um robô, à imagem e semelhança de um ser humano, para agir no lugar dele, confundindo o que é real e o que é virtual.

Aos dizeres de Jean Baudrillard<sup>103</sup>, toda essa história de clonagem não é nova e tivemos a experiência viva em todos os domínios – intelectuais, culturais, operacional -, sem contar os do trabalho e da técnica, onde o sistema nos ensinou, já faz muito tempo, a ser apenas o clone de nós mesmos ou o clone uns dos outros. A clonagem, a escritura automática *ready-made* e sua identificação com uma fórmula minimal (seu código mental e comportamental), já teria inscrição reflexa nas redes operacionais amplamente realizada. Os clones já estariam aí, os seres virtuais já estariam aí – seríamos todos replicantes. No sentido que, como *Blade Runner*, já seria quase impossível distinguir o comportamento propriamente humano de sua projeção na tela, de seu duplo em imagem e de suas próteses informáticas. O pensador questiona: - “E a realidade virtual no seu conjunto não é uma imensa clonagem técnica do mundo dito real?”

---

<sup>103</sup> Jean Baudrillard. “Histórias de clones – o original e seu duplo”, op. cit., pp. 153-158.



Segundo Jean-Louis Weissberg<sup>104</sup>, a trajetória mais brilhante não é a que leva do real à simulação, mas a que contém os dois, que os assemelha e transforma cada componente em desafio ao outro: não mais o virtual puro, mas o compacto real/virtual que seria uma forma ainda mais desconcertante. O real/virtual seria um composto. O autor dá um exemplo de injeção do real no virtual: existem dispositivos que permitem injetar na tela do computador a imagem digitalizada de um ator diante de uma câmera. Seus movimentos reais aparecem na tela como no vídeo clássico, mas aqui os deslocamentos agem sobre objetos virtuais, diz Weissberg. O ator tornar-se-ia mouse, o mundo real sofreria uma transformação para o mundo virtual e o animaria por homologia. Aqui o movimento real seria condição de animação do universo virtual.

Aos dizeres de André Parente<sup>105</sup>, quando analisa esses sistemas de interfaces interativas (realidade virtual), tudo o que o “homem-entrada-de-dados” faça ou perceba se torna apenas “insumo de máquina”.

É isso o que ocorre nesta narrativa: o corpo real da trabalhadora deste mundo tecnologizado funciona como *mouse* para acionar o hipercorpo (seu clone de metal), os movimentos reais desse corpo é que animam o universo virtual. A personagem real é insumo da máquina virtual. Virtual e real, o um e o duplo, não se encontram estanques, mas um é condição para o outro.

Neste caso particular, o virtual não é apenas imagem, mas um espectro de metal, um robô, que age no lugar do ser humano. Segundo Paul Virilio<sup>106</sup>, graças às técnicas ditas de

---

<sup>104</sup> Jean Louis Weissberg. “Real e Virtual”, op. cit.; conceitos estampados nas pp. 120 e 122.

<sup>105</sup> André Parente. “Introdução. Os paradoxos da Imagem-máquina”, *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*, 3ª ed., SP: Editora 34, 1999; pp. 7-33 .

retorno do esforço, e futuramente, à combinação teletáctil integral em que o toque – o impacto - será o do corpo inteiro, assistiremos à produção industrial de um desdobramento da personalidade; não a clonagem do homem vivo, mas sim a criação técnica de um dos mitos mais antigos: o mito do duplo, de um duplo eletro-ergonômico da presença espectral, outra denominação do fantasma ou do morto-vivo. Aos dizeres de Virilio, é impossível não invocar a dramaturgia adequada a esse tipo de nova tecnologia. Isto porque deveríamos tentar descobrir o acidente original deste tipo de inovação técnica, já que a invenção do naufrágio seria a criação do navio. Ora, em “A cabine”, Simone Campos dramatizou muito bem essa idéia.

André Parente<sup>107</sup> coloca que hoje, com a industrialização da imagem, esta pensa em nosso lugar. Havíamos feito da imagem nossa morada, doravante ela faz de nós sua morada, uma morada onde o hóspede há muito tempo passou a ser um convidado indesejável, diz o autor. Teríamos perdido a terra, o aqui e agora da experiência sensível. Deveríamos nos conformar com um novo corpo que se nos emprestam, como uma roupa de dados que determinaria as possibilidades de uma ação já programada?

Embora nesta narrativa o hipercorpo não seja apenas uma imagem, mas uma réplica sólida à imagem e semelhança de um corpo real, às vezes a leitura nos dá a impressão de que se trata somente de uma imagem, exatamente porque já estamos totalmente acostumados com ela, como instrumento criador de mundos possíveis<sup>108</sup>.

---

<sup>106</sup> Paul Virilio, “As perspectivas do tempo real”, op. cit.; pp. 104-105.

<sup>107</sup> André Parente, op. cit., p. 29

<sup>108</sup> vide nota 84.

Está claro até aqui que essa narrativa trabalha com a noção de corpo modificada, no sentido de que o corpo pode ser duplicado de forma virtual para interagir com o mundo real e com o próprio corpo real, fundindo os dois planos. Mas um corpo não ocupa sempre um lugar no espaço? Em que espaço está inserida a personagem duplicada? Há modificação também? O que modifica este espaço?

Segundo Paul Virilio<sup>109</sup>, ao contrário da perspectiva do espaço real da geometria, a perspectiva do tempo real não é mais restrita pela gravidade terrestre, pois o horizonte trans-aparente da tela do “ao vivo televisionado” escapa à gravitação ao se fundar sobre a própria velocidade da luz. A imperceptível *parada do tempo* na interseção das linhas de fuga da perspectiva cederia agora lugar a uma *interrupção do mundo*, ou seja, a uma imperceptível retenção de sua extensão e de sua diversidade regional. Se a vertigem do espaço real era causada pela visão – a queda-à-vista, das verticais em fuga, perspectiva acelerada pela antecipação de uma queda no vácuo, atualmente para o “voyer-viajante” ultra-rápido e, sobretudo, para o tele-espectador, a vertigem do tempo real seria causada pela inércia, pela contração-local do corpo do espectador-passageiro. A velocidade do novo meio eletro-ótico e acústico tornar-se-ia o *último vácuo* (o vácuo do veloz), um “vácuo” que não mais dependeria do intervalo entre os lugares, as coisas, e, portanto, da própria extensão do mundo, mas antes da interface de uma transmissão instantânea das aparências distantes, de uma retenção geográfica e geométrica em que desapareceria todo o volume e todo o relevo.

---

<sup>109</sup> Paul Virilio, “As perspectivas do tempo real”, op. cit.; pp. 113-114

O analista<sup>110</sup> vislumbra uma poluição “dromosférica”, que vem de *dromos*, corrida. A contaminação atingiria não somente os elementos naturais, mas também o espaço-tempo de nosso planeta. Seria o fim do mundo “exterior”, o mundo inteiro tornar-se-ia subitamente *endótico*, um fim que implicaria tanto o esquecimento da exterioridade espacial quanto da exterioridade temporal (*now-future*) em benefício único do instante “presente”, deste instante real das telecomunicações instantâneas.

O espaço, portanto, é modificado pelas perspectivas do tempo real das transmissões televisivas, e também pela criação do ciberespaço, que igualmente dá ensejo a essa ubiquidade e ao paradoxo da paralisia.

Em “A cabine”, o espaço aparece modificado pelas perspectivas do tempo real. A ponte entre a personagem e seu duplo virtual concretizado em metal não está construída no mundo exterior, mas na geografia móvel e invisível da informação que paira sobre nós, num espaço envolvente, conforme dizeres de Lévy aqui já explicitados<sup>111</sup>. O controle do meio ambiente na narrativa, consubstanciado nesse híbrido (em verdade o compacto real/virtual) ocorre em tempo real e prevalece sobre a organização do espaço real do território. A extensão do mundo não interessa para essa ponte abstrata que é construída para unir as réplicas no ciberespaço. A propósito, não há ponte, mas vácuo, no sentido dado por Virilio.

Como já afirmei, numa segunda leitura da narrativa, algo que chama a atenção são as modificações nas relações sociais causadas pelas novas tecnologias.

---

<sup>110</sup> Paul Virilio, “As perspectivas do tempo real”, op. cit.; pp. 105-107.

<sup>111</sup> Vide nota 33.

Segundo Pierre Lévy<sup>112</sup>, a virtualização das organizações, com a ajuda das ferramentas da cibercultura, torna-nos cada vez menos dependentes de lugares determinados, de horários de trabalho fixos e de planejamentos a longo prazo. A extensão do ciberespeço acompanharia e aceleraria uma virtualização geral da economia e da sociedade. Do design à estratégia, os cenários são alimentados pelas simulações e pelos dados colocados à disposição pelo universo digital, assevera o pensador francês.

No conto em análise, a personagem humana não precisa de um lugar determinado para trabalhar, mas fica em casa, utilizando-se da rede para acionar a sua réplica de metal. O cenário do complexo de entretenimento em que ela trabalha é totalmente alimentado por simulação, já que quem lá aparece é o seu corpo virtual e não o real, assim como as pessoas que lá freqüentam podem ser tanto reais quanto virtuais (hipercorpos). Da mesma forma, a personagem não precisa ir a um restaurante para fazer uma refeição e pagar por ela, mas este simples contrato de fornecimento de alimentação é celebrado pela rede (virtualização geral da economia), e a contraprestação é entregue na porta da casa, sem que as pessoas precisem ter contato. Os contatos são apenas virtuais, e só não se criou ainda, nem na realidade, nem na ficção, uma maneira de os seres humanos não precisarem mais comer nem uma pilulazinha, mas só se alimentarem das fibras óticas da eletrônica.

O HIPERCORPO® é uma invenção tecnológica inserida na era do capitalismo tardio, conforme a expressão de Jameson, e possui marca registrada neste mundo de economia globalizada, a fim de que seus criadores possam para sempre receber os *royalties*.

---

<sup>112</sup> Pierre Lévy. “O digital e a virtualização do saber. Sobre o virtual em geral”, op. cit.; pp. 45-75.

Nesta era, diz Jameson<sup>113</sup>, o que se vê é a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades, e a nova tecnologia é uma das figuras desse novo sistema econômico mundial.

Conforme Jameson<sup>114</sup>, os consumidores possuem um apetite, historicamente original, por um mundo transformado em mera imagem de si próprio, por pseudo-eventos e por “espetáculos” (o termo utilizado pelos situacionistas). É para esses objetos, prossegue o autor, que devemos reservar a concepção de Platão do “simulacro”, a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu. De forma bastante apropriada, a cultura do simulacro entraria em circulação em uma sociedade em que o valor de troca teria se generalizado a tal ponto que mesmo a lembrança do valor de uso teria se apagado, uma sociedade em que, segundo teria observado Guy Debord, em uma frase memorável, “a imagem se tornou a forma acabada da reificação”.<sup>115</sup>

Neste ponto, é pertinente invocar também a tese de Jameson de que o desenvolvimento tecnológico é, na visão marxista, um resultado do desenvolvimento do capital, em vez de uma instância determinante em si mesma. Para ele, a tecnologia não é a “determinação em última instância” da vida cotidiana de nossos dias, ou de nossa produção cultural, mas sugere que as nossas representações imperfeitas de uma imensa rede computadorizada de comunicações são, em si mesmas, apenas uma função distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de

---

<sup>113</sup> Fredric Jameson, “Cultura. A lógica cultural do capitalismo tardio”, op. cit.; pp. 30-32.

<sup>114</sup> Fredric Jameson, “Cultura. A lógica cultural do capitalismo tardio”, op. cit.; p. 45

<sup>115</sup> Jameson se refere a *A sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, “Cultura. A lógica cultural do capitalismo tardio”, op. cit.; p. 45.

nossos dias. A tecnologia da sociedade contemporânea seria, portanto, hipnótica e fascinante, não tanto em si mesma, mas porque nos ofereceria uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que seria ainda mais difícil de ser compreendida por nossas mentes e por nossa imaginação, a saber, toda a rede global descentrada do terceiro estágio do capital.

O hipercorpo fascina o leitor, e a própria personagem no contexto narrativo, exatamente porque parece um produto novo, uma novidade, que diz com esse mundo transformado em mera imagem de si próprio. O “coiso”, como diz a personagem, é um representante perfeito da cultura do simulacro, onde a imagem é a forma acabada da reificação. O hipercorpo desenvolvido à imagem e semelhança do ser humano para aparecer no lugar dele não é humano, mas feito de metal, não sente dor, é uma imagem um pouco mais personificada que a imagem da tela, mas continua sendo apenas uma coisa, além de uma grande novidade. O hipercorpo é quase uma cópia sem original. O original é o homem, mas na era do capitalismo tardio, os homens não seriam todos iguais? Afinal, segundo Baudrillard<sup>116</sup>, o sistema nos ensinou, já faz muito tempo, a ser apenas o clone de nós mesmos ou o clone uns dos outros.

Na análise de Jameson<sup>117</sup>, a terceira fase do capitalismo corresponde à Terceira Idade da Máquina, e, no âmbito cultural, o correspondente é o pós-modernismo. Nesse estágio de desenvolvimento tecnológico, constata o autor, as máquinas são mais de reprodução do que

---

<sup>116</sup> Jean Baudrillard, “História de Clones – o original e seu duplo”, op. cit.; p. 156.

<sup>117</sup> Vide Introdução e notas 5 e 59.

de produção, e, no plano estético, as narrativas são sobre processos de reprodução e incluem toda a tecnologia da produção e reprodução do simulacro.

O hipercorpo é uma máquina, um robô, um replicante, mas não é uma máquina de produção, antes de reprodução, já que apenas reproduz os movimentos, a voz, o comando de um corpo humano. O hipercorpo é um programa de computador, ou seja, é pré-programado, pré-desenvolvido segundo uma matemática própria.

Os contratos celebrados na era do capitalismo tardio são, de regra, leoninos. Os detentores do capital, que também, de regra, se mantêm ocultos, dadas as fusões entre grupos econômicos e nacionalidades, enfim, ditam as cláusulas contratuais em letras minúsculas e, quem precisar que assine, e pague a juros capitalizados. E, se causar danos, tal como no contrato que seria celebrado entre a personagem e a empresa criadora do hipercorpo, fica obrigado a indenizá-los.

Uma terceira leitura da narrativa, conforme já comentei, diz com a segregação social. A cidade está dividida entre aqueles que vivem na *polis* tecnológica, trabalhando em seus *home-offices* e comendo *fast-food* paga pela rede, sem precisar sair de casa, e aqueles que vivem na *polis* miserável, na rua, disputando comida com os ratos. Isto me remete à conclusão do texto de Vivian Sobchack, “The Scene of the Screen”<sup>118</sup>, em que ela diz que existem alguns sujeitos da cultura eletrônica que preferem o corpo simulado e um mundo virtual. Eles acreditariam que o corpo seria mais bem vivido somente como uma imagem ou informação e que a única maneira de negociar a presença de alguém na nossa vida eletrônica seria existir numa tela, ou digitar, ou baixar (*download*) sua consciência nas

---

<sup>118</sup> Vivian Sobchack, op. cit., p. 106.



redes neurais de uma existência eletrônica solitária. A presença eletrônica insubstancial, conforme a autora, pode ignorar AIDS, os sem-teto, fome, tortura e todas as doenças de que o corpo é herdeiro para fora da imagem e dos bancos de dados. Desvalorizando o corpo físico e a materialidade concreta do mundo, a presença eletrônica sugeriria que nós estaríamos todos em perigo iminente de nos tornarmos apenas monstros na máquina.

Em “A cabine”, os incluídos, social e tecnologicamente, ignoram propositadamente os sem-teto, porque têm medo de sair à rua e ser atacados por eles. A ficção dá um tom hiperbólico à crítica acima explicitada porque não se trata mais de um mero grupo de aficionados por computador, plugados na tela e desligados da realidade, mas de todo um mundo de privilegiados que vive uma existência virtual, sem dar atenção àqueles que não têm o que comer e onde morar. Na narrativa, quem comanda o hipercorpo é apenas um monstro na máquina, pois a cópia vale mais que o original. E que original, se, conforme relembro Baudrillard, na cultura do simulacro, todos somos clones uns dos outros?

Paul Virilio<sup>119</sup> interroga: atualmente, no momento em que a extrema proximidade das telecomunicações ultrapassa o extremo limite de velocidade dos meios de comunicação supersônicos, não seria oportuno instaurar, ao lado da ecologia verde, uma ecologia cinza? É nesse contexto de um espaço-tempo transtornado pelas tele-tecnologias da ação à distância, prossegue ele, que podemos falar efetivamente em uma ecologia urbana. Uma ecologia que não se dedicaria mais somente às poluições atmosféricas e sonoras das grandes cidades, mas primeiramente ao aparecimento intempestivo desta “Cidade-Mundo” totalmente dependente das telecomunicações que vem sendo construída.

---

<sup>119</sup> Paul Virilio, “As perspectivas do tempo real”, op. cit.; p. 116.

De fato, diz o autor<sup>120</sup>, se estar presente é estar próximo fisicamente falando, apostemos que a proximidade “microfísica” das telecomunicações interativas fará com que amanhã nos ausentemos, não estejamos presentes para ninguém, encarcerados em um ambiente “geofísico” reduzido a menos que nada.

Não é exatamente a ausência dessa ecologia cinza que o conto quer retratar, e a sua existência que reivindica ao fim e ao cabo?

Aos dizeres de Pierre Lévy<sup>121</sup>, a cibercultura pode ser um fator de desigualdade e de exclusão, tanto entre as classes de uma sociedade como entre países ricos e pobres, contudo, isto deve ser contextualizado em uma sociedade mundial na qual a exclusão (a forma contemporânea da opressão, da injustiça social e da miséria) é uma das principais doenças. Por isso, utilizo a expressão excluídos, não apenas tecnologicamente, mas social e tecnologicamente. Nesse sentido, a análise aproxima-se das idéias de Jameson no sentido de que a tecnologia não é uma determinante em si própria, mas uma variante do capitalismo multinacional.

Virilio<sup>122</sup> afirma que, se a cidade tópica constituía-se outrora em torno da porta e do porto, a metacidade teletópica se reconstitui agora em torno da “janela” e do teleporto, ou seja, em torno da tela.

Transportando essas idéias para a literatura, parece-me correto constatar que a literatura urbana - que retrata o ritmo pulsante das metrópoles, sua velocidade, seu leque infundável de possibilidades nas ruas e nas janelas de qualquer edifício, seus problemas, sua

---

<sup>120</sup> Paul Virilio, “As perspectivas do tempo real”, op. cit.; p. 118.

<sup>121</sup> Pierre Lévy, “Respostas a algumas perguntas freqüentes”, op. cit.; p. 235.

<sup>122</sup> Paul Virilio, “As perspectivas do tempo real”, op. cit.; p. 108.

violência -, é transformada numa literatura tecnológica em que o espaço não é mais físico, mas o “espaço envolvente da geografia móvel da informação, normalmente invisível”<sup>123</sup>. Esta literatura tecnológica não é apenas isso, mas mescla os espaços físico e envolvente, tal como em “A cabine”. O resultado parece um cenário de ficção científica, que, a par da garantia científica, segundo o sentido dado por Daniel Link adiante explicitado, também apresenta verossimilhança com a vida social da humanidade, já que o espaço envolvente sem as pessoas que o alimentam realmente não existe<sup>124</sup>.

Aos dizeres de Daniel Link<sup>125</sup>, a ficção científica implica uma certa *garantia científica*, externa ao gênero (e mesmo a toda a literatura), a partir da qual funcionam os mecanismos de verossimilização específicos da ficção científica. À diferença do fantástico, a ficção científica proporia tramas, acontecimentos e personagens mais ou menos compatíveis com algum tipo de desenvolvimento científico-tecnológico. Contudo, um só descobrimento científico, um só desenvolvimento tecnológico poderia desmoronar um relato, ou um romance, ou uma obra. Submetida à estranha lógica do progresso, a ficção científica envelheceria. Segundo o autor, se devemos conservar a garantia científica para delimitar a ficção científica (e parece pertinente fazê-lo), deveríamos dizer que a ficção científica constrói um universo mais ou menos compatível com a lógica da ciência, mas cujos desenvolvimentos científicos e tecnológicos são necessariamente impossíveis fora do universo literário. Conforme o professor de literatura argentino, poucos gêneros poderiam ser definidos tão claramente quanto este: tanto a produção quanto o consumo da ficção

---

<sup>123</sup> Vide nota 33.

<sup>124</sup> Vide nota 12.

<sup>125</sup> Daniel Link. “Escada para o céu (sobre ficção científica)”, op. cit.; p.93-95 e 97.

científica seriam práticas muito fortemente ritualizadas, o que de certo modo torna os textos que participam do gênero interessantes para a análise ideológica: tudo o que a ficção científica diz e faz parece referir-se a seu próprio campo de ação, seus próprios limites, sua interioridade. Pouco do que a ficção científica faz e diz teria relação com suas próprias condições de existência ou com as tradições que habitualmente modelariam as literaturas nacionais ou com as preocupações que definiriam uma episteme ou época ou clima de idéias.

Em “A cabine”, o isolamento, comum entre os homens de nosso tempo, é exacerbado pela sua transmutação em replicantes, clones virtuais, robôs, que agem em lugar dos humanos. Vivemos uma existência real, mas também uma existência virtual, dada à criação do ciberespaço. A Internet propicia brincadeiras com a própria identidade, que, por vezes, podem se tornar sérias, para o bem, como casamento, e para o mal, como terrorismo. O individualismo de nossos tempos encontra eco na imagem de um futuro da humanidade cada vez mais isolada de si mesma num relato ficcional científico cuja verossimilização científica é a rede mundial de computadores e a possibilidade de existência de mundos virtuais.

Segundo Jean Baudrillard<sup>126</sup>, o fato de que a identidade seja a da rede, não a dos indivíduos, e que a prioridade seja dada antes à rede do que a seus protagonistas, implica a possibilidade da simulação, do desaparecimento no espaço impalpável do virtual, e de assim não ser mais localizável, inclusive por si mesmo, o que resolveria todos os problemas de identidade, sem contar os problemas de alteridade. A atração das máquinas virtuais

---

<sup>126</sup> Jean Baudrillard. “Tela total”, op. cit.; pp. 129-133.

originar-se-ia menos na sede de informação e de conhecimento, ou mesmo de encontro, do que no desejo de desaparecimento e na possibilidade de dissolução numa convivalidade fantasma.

No conto de Simone Campos, essa convivalidade fantasma aparece com toda a força, e ela sai fora da rede mundial de computadores para se instalar no mundo real, onde a pessoa manda seu clone de metal ao cinema e fica em casa assistindo, via clone, pela rede. Como disse a narradora, “pouca gente vai de ‘corpo presente’ ao cinema, a não ser aqueles que querem a ‘coisa real’ ou coisa assim. Mas, ora porra, cinema não é exatamente para...? Deixa pra lá”.<sup>127</sup> Quer dizer, o cinema, por si só, já é virtual. As pessoas vão ao cinema para entrar no subjetivismo do criador e deixar a sua vida real, por algum tempo que seja, em suspenso. E agora, pasmem, as pessoas podem ir virtualmente ao cinema!? É o virtual no virtual. Para quem vai pessoalmente, então, o virtual é mais real.

Colocado de outra maneira, em “A cabine”, há uma interpenetração entre os espaços físico e envolvente. A verossimilhança tecnológica ou garantia científica é o que aproxima o conto da ficção científica; a verossimilhança com o mundo real, por seu turno, diz respeito à miséria e a violência urbana e contempla um conteúdo de crítica social. Os cenários tecnológico e urbano interpenetram-se porque não existe tecnologia sem os seres humanos que a criam e a alimentam, conforme definição de Pierre Lévy sobre o ciberespaço<sup>128</sup>, bem como as idéias de Félix Guattari<sup>129</sup> no sentido de que as máquinas são

---

<sup>127</sup> Simone Campos. “A cabine”, op. cit.; p. 125.

<sup>128</sup> Vide nota 12.

<sup>129</sup> Félix Guattari. “Da produção de subjetividade”, *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*, 3ª ed., SP: Editora 34, 1999; pp. 177-191.

nada mais do que formas hiperdesenvolvidas e hiperconcentradas de certos aspectos da subjetividade do homem.

Como já assinalei, a conclusão do conto é surpreendente e irônica. A narradora dá-se conta de que quem é devedora de uma indenização aos excluídos é a empresa criadora do HIPERCORPO®, porque seu produto pode vir a ser considerado o causador da divisão entre a *polis* tecnológica e a real. A narradora vê que o princípio da imutabilidade dos contratos (e o contrato leonino se baseia muito nele) cai por terra diante de um princípio de realidade (a cidade está tomada pela tecnologia, o real está tomado pelo virtual), que reivindica uma ecologia cinza, no sentido definido por Virilio. À ecologia urbana precisaria ser acrescida uma outra preocupação, a ecologia cinza, isto é, um regramento para a utilização das fibras óticas da eletrônica na cidade urbana. E Virilio<sup>130</sup> interroga: “Quando haverá sanções jurídicas? Uma ‘limitação de velocidade’, causada não por um provável acidente de trânsito, mas em virtude dos riscos provenientes do esgotamento das distâncias de tempo e, portanto, da ameaça de inércia, ou seja, de acidentes de estacionamento”. Em “A cabine”, a narradora pretende que as sanções jurídicas decorrentes do acidente recaiam sobre a empresa criadora do hipercorpo e não sobre ela, sobre o capital tecnologizado da Terceira Idade da Máquina, conforme expressão de Jameson aqui já explicitada, e não sobre a prole.

Jameson<sup>131</sup> coloca que J. G. Ballard encontrou uma fórmula fantástica para as atuais projeções estéticas: elas alcançaram um nível de tecnologia suficientemente avançado para

---

<sup>130</sup> Paul Virilio, op. cit.; pp. 107-108.

<sup>131</sup> Fredric Jameson. “Decadência, fundamentalismo e alta tecnologia”, op. cit.; p. 383.

retratar a tecnologia avançada em declínio. A verdadeira tecnologia avançada significaria atingir a capacidade de mostrar a historicidade da própria alta tecnologia; não se poderia dizer o que é uma coisa até ela se transformar em outra; não o fim da arte, mas o fim da eletricidade, e todos os computadores entrando em pane. Segundo o crítico americano, ao contrário do deleite do moderno em seus projetos de máquinas que operam maravilhas, seu deleite com o colapso dessas máquinas no ponto crítico está sujeito aos mais graves mal-entendidos caso não se perceba que é exatamente assim que a tecnologia pós-moderna consome e celebra a si mesma.

Em “A cabine”, há a destruição do clone de metal pelos mendigos, o colapso das máquinas em comparação com os seres humanos. O robô controlado pela rede sofre mais do que uma pane, transformando-se num monte de metal inútil. O homem vence a máquina e essa é a grande celebração da alta tecnologia, que, afinal, é criada pelo homem.

Segundo Baudrillard<sup>132</sup>, ao analisar a vitória do humano num jogo de xadrez com um programa de computador, o confronto entre um ser humano e um artefato “inteligente” (Kasparov contra Deep Blue) é altamente simbólico, não somente pelo prestígio do jogo de xadrez, mas porque resume o dilema do homem face às máquinas contemporâneas que utiliza: informatizadas, virtuais, cibernéticas, em rede, etc.; por trás do uso instrumental, criativo ou interativo, tratar-se-ia de uma partida, de uma competição, de um desafio, de um confronto em que qualquer um poderia fracassar ou perder a dignidade.

No mesmo ensaio, o autor francês sustenta que o homem soube inventar máquinas que trabalham, deslocam-se, pensam melhor do que ele, ou em lugar dele. Nunca teria

---

<sup>132</sup> Jean Baudrillard. “Deep Blue ou a melancolia do computador”, op. cit.; 117-122.

inventado uma que pudesse gozar ou sofrer em seu lugar. Nem mesmo que pudesse jogar melhor do que ele. Talvez isso explique a profunda melancolia dos computadores, conclui Baudrillard.

Não obstante, no conto em análise, quem vence a partida Homem X Máquina não é um experto em computador, mas a maioria esmagadora dos milhões de miseráveis que moram na rua, e aterrorizam a minoritária classe média enclausurada graças à possibilidade de clonagem contra o mundo dos excluídos. “Pouca gente sai para qualquer coisa que seja. Tem muito mais gente morrendo de fome lá fora<sup>133</sup>”. O colapso social que prevê saques devastadores em supermercados (eles devem estar fechados há muito tempo, no conto), arrastões em série, descontrole estatal, na narrativa, ainda que por acidente (os mendigos ficam irados porque atacaram uma máquina e ela não traz comida), se volta contra a máquina. E é tão simples vencê-la, amassá-la, fazê-la voltar ao “metal”. O acidente original com a máquina, no sentido dado por Virilio, é tão fácil de ser encenado, dramatizado, celebrado.

Que os mendigos massacrados pela era do capitalismo tardio (intermediados pela narradora, é claro), saibam colher os dividendos e vençam o jogo do processo milionário!

---

<sup>133</sup> Simone Campos. “A cabine”, op. cit.; p. 126.



#### **4. LITERATURA CYBERPUNK NO BRASIL: “O PACIFICADOR”**

“o mundo moderno  
secularização  
racionalização  
anonimato  
desencantamento  
mercantilismo  
otimização  
desumanização  
mecanização  
ocidentalização  
capitalismo  
industrialização  
pós-industrialização  
tecnicização  
intelectualização  
esterilização  
objetificação  
americanização  
cientificação  
sociedade de consumo  
sociedade unidimensional  
sociedade sem alma  
loucura moderna  
tempos modernos  
progresso”

Bruno Latour<sup>134</sup>

“O pacificador”<sup>135</sup> é um conto de Fausto Fawcett escrito especialmente para a coletânea *Geração 90: os transgressores* (todos os textos são inéditos e elaborados para o projeto de Nelson de Oliveira)<sup>136</sup>. Descobri o conto durante a procura de um texto para analisar na monografia final do curso “Ficções que Fazem Gênero” aqui já comentado. Estava lendo *Geração 90: os transgressores* na sequência, a fim de não perder nada,

---

<sup>134</sup> Bruno Latour. Extraído de Fredric Jameson, “Decadência, fundamentalismo e alta tecnologia, op. cit.; p. 377.

<sup>135</sup> Fausto Fawcett. “O pacificador”, em *Geração 90: os transgressores*, (org) Nelson de Oliveira, SP: Boitempo Editorial, 2003; pp. 153-177. A partir de agora, nas citações de extratos deste conto, passarei a indicar apenas os números de página.

<sup>136</sup> Nelson de Oliveira. “Transa trans: tributo às tribos extintas”, op. cit.; p. 9.

quando me deparei com o nome de Fausto Fawcett. Como boa adolescente do final dos anos 80, logo lembrei de suas performances musicais e sensuais, seu estilo enlouquecido no palco, cabeludão, como muitos roqueiros (contudo, a sua biografia no [cliquemusic.com.br/artistas/fausto-fawcett.asp](http://cliquemusic.com.br/artistas/fausto-fawcett.asp)<sup>137</sup>, diz que ele teria inaugurado o rap no Brasil), suas loiras, mas eram lembranças vagas, sendo que a palavra mais próxima para defini-las seria o caos. Com essa memória algo confusa, o nome de Fausto Fawcett numa coletânea de textos literários pareceu-me deslocado, inclusive porque não sabia que, além de compositor, ele também se aventurava pela literatura, mas ao mesmo tempo provocou uma curiosidade, uma sensação de que algo diferente, bombástico, estaria por vir. E foi o que aconteceu. À medida que lia, o texto ia preenchendo exatamente aquelas minhas inquietações em relação ao binômio homem-máquina de que falei na introdução. Ia lendo e pensava: é isso, ele está falando coisas que quero ouvir, e o texto me divertia, as sacações irônicas dele eram as minhas.

---

<sup>137</sup> [www.cliquemusic.com.br/artistas/fausto-fawcett.asp](http://www.cliquemusic.com.br/artistas/fausto-fawcett.asp) “Jornalista, autor teatral e roteirista, Fausto Fawcett (o “sobrenome” é homenagem à atriz Farrah Fawcett, da série de TV “As panteras”) apareceu na noite carioca com suas “performances” – ou seja, esquetes misturando teatro, música e poesia, então muito em voga na Zona sul carioca. Em 1987, uma delas virou música: “Kathia Flávia”, a “Godiva do Irajá”, da “calcinha exocet”. Gravada em forma de rap (foi um dos primeiros no país), a canção ganhou as rádios e, anos depois, entrou no filme “Lua de Fel”, de Roman Polanski, e foi regravada por Fernanda Abreu. ‘Kathia Flávia’ entrou no primeiro disco de Fawcett, ‘Fausto Fawcett & os Robôs Efêmeros’, uma obra conceitual sobre uma Copacabana “Blade Runner”, onde os símbolos da brasilidade convivem promiscuamente com a avalanche pop e os avanços da mpídia e da tecnologia. Em 1989, Fausto e os Robôs voltaram à carga com uma opero pornô-futurista, o LP ‘O império dos sentidos’, que trazia na capa uma foto da modelo Silvia Pfeifer (que depois do ‘empurrão’ viraria atriz de TV). Em seguida, o cantor lançou o livro “Santa Clara Poltergeist”, que, transformado em show, revelou a primeira loira de sua dinastia: Regininha Poltergeist. Co-autor de um sucesso de Fernanda Abreu, ‘Rio 40 Graus’, Fausto embarcou depois no livro-show-programa-de-TV-disco ‘Básico Instinto’ (93), que revelou a loira Marinara. O show ‘Leviatã’, de 95, trouxe de volta à cena a ex-chacrete (e loura) Cristina Azul. Em 1999, o cantor interrompeu o reinado ‘blonde’ compondo música para o disco da morena apresentadora de TV Tiazinha. No mesmo ano, estreou mais um show, o ‘Dallas Melrose’.

Como já disse, acabei por eleger esse texto para a monografia mencionada e ele foi responsável inclusive pela modificação do projeto desta dissertação. Na curta apresentação do autor na coletânea *Geração 90: os transgressores*, havia referência ao seu romance *Santa Clara Poltergeist*, de 1990. Li o texto, que não me interessou, como comentei na introdução, mas ele me serviu para ver o quanto o autor tinha evoluído em sua temática. Por acaso, nessa mesma época foi publicado no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, o artigo “Ficção Metafísica”, de Raquel Longhi, em que ela citava *Santa Clara Poltergeist* como um dos poucos exemplos de literatura *cyberpunk* no Brasil, além de referir a coletânea de contos norte-americanos *Futuro Proibido*, de que saí à procura, a fim de imiscuir-me um pouco mais no assunto. Li alguns contos desta, verifiquei que os autores costumam misturar ficção científica com terrorismo, islamismo, enfim, mas depois retornei a meu projeto, ao texto de “O pacificador” e às definições de Raquel Longhi sobre a literatura *cyberpunk*.

Segundo Raquel Longhi<sup>138</sup>, o romance *Neuromancer*, de William Gibson inaugurou um novo gênero na ficção científica, o *cyberpunk*, uma combinação explosiva entre alta tecnologia e submundo. Saindo da ficção científica, diz a autora, o *cyberpunk* se expandiu em um movimento de contracultura da era dos computadores que engloba ficção científica “com atitude”, música, arte e tecnologias da informação, em especial, a cultura do computador.

---

<sup>138</sup> Raquel Longhi. “Ficção metafísica”, artigo publicado no *Caderno de Cultura*, jornal *Zero Hora*, P.A., 08/11/2003; p. 7.

A propósito, Lévy<sup>139</sup> informa que a palavra “ciberspaço” foi inventada em 1984 por William Gibson nesse seu romance *Neuromancer*. Na história, resenha o filósofo francês, a exploração do ciberspaço coloca em cena as fortalezas de informações secretas protegidas pelos programas ICE, ilhas banhadas pelos oceanos de dados que se metamorfoseiam e são trocados em grande velocidade ao redor do planeta. Alguns heróis seriam acusados de entrar “fisicamente” nesse espaço de dados pra lá viver todos os tipos de aventuras. O ciberspaço de Gibson tornaria sensível a geografia móvel da informação, normalmente invisível. O termo teria sido imediatamente retomado pelos usuários e criadores das redes digitais.

Conforme Raquel Longhi, na literatura *cyberpunk*, de tecno-poética densa, os personagens, anti-heróis solitários, duros, monossilábicos, vivem muito mais dentro do ciberspaço do que fora dele, no que costumamos chamar de mundo real.

A meu sentir, o protagonista de “O pacificador” viveria num entre-lugar entre o espaço físico e o ciberspaço, ou melhor, viveria entre o submundo, o mundo e o ciber mundo, e o conto seria a viagem de um tecno-mafioso globalizado.

Vamos ao texto.

O conto “O pacificador”, como boa parte das narrativas contemporâneas, também é escrito em forma de fluxo de consciência. Não obstante, existe um algo a mais característico da era da informação (e aí concerne mais de perto aos propósitos deste trabalho), que passa pelo ritmo da linguagem, pela simultaneidade de situações vividas, pela euforia, pelo fluxo de sensações e intensidades múltiplas, pelo estar-no-mundo-em

---

<sup>139</sup> Pierre Lévy. “O ciberspaço ou a virtualização da comunicação”, op. cit.; p. 92.

todo-o-lugar-agora, pela descorporificação, tudo isso influenciado ou possibilitado pelas novas tecnologias da informação. O fluxo de consciência (que engloba passado, presente e futuro no contexto narrativo), portanto, divide espaço com o conceito de destemporalização pós-moderna, em que o presente é onipresente, importando a idéia de simultaneidade e de transmissão de informação aleatória já comentada no capítulo introdutório. Vejamos:

“Não sei se é Istambul ou Ancara, mas de qualquer forma grande cidade turca abaixo da gente e um hacker, um bandidinho informático vigiado por um certo comandante aeronáutico, mostra numa telinha de celular centenas de milhares de câmeras ligadas vigiando populações em cidades supergrandes. De ancara ele muda pra lagos e depois buenos aires e londres e são paulo e rio de janeiro e detroit e los angeles e cidade do méxico e por aí vai. Só observando, trocando de canais de multidões noturnas ou diurnas. É muita gente, meu chapa. Seis bilhões. Não dá pra não desenvolver uma visão obscena dessa proliferação promíscua de tudo no planeta, principalmente de gente. Gente e seus produtos e energias de presença. Instabilidade, brutalidade, fatalidade são alguns dos cânones contemporâneos que brigam, dão carrinho por trás nos fundamentos iluministas, humanistas de liberdade, igualdade, fraternidade. Quadro de bruegel. Encarar as pessoas como fragmentos de vida à deriva em meio a intensidades simultâneas. Equações de gozo e destruição. A humanidade como um ensaio mamífero movido por fúrias de atração erótica e uma ânsia de recriar a natureza. Fonte de artificios somos todos. Inventando, inventando, inventando. Muita gente. Acúmulo ambulante de personalidade geográfica com personalidade histórica com personalidade familiar-profissional, acúmulo ambulante de temperamento sentimental com perfil de consumidor e é impossível não ter uma visão obscena da espécie olhando na tela as multidões das cidades pulsando. Milhões de fragmentos de realidade entram incessantemente no cérebro como curto-circuito de estalos eletromagnéticos de percepção que se chocam gerando combinações e recombinações de realidade transmutada. A vida dentro do cérebro, no ambiente da mente, vira veloz labirinto de mosaicos mutantes, ainda mais sendo fecundada por tanta imagem artificial, tanto cinema, tanto monitor. O mundo enquanto quintal da atividade humana é um labirinto de mosaicos mutantes. Sobrevoando o planeta e sentindo o peso do lixo espacial na atmosfera mas também a vertigem de amplidão do cosmos, fico me divertindo na telinha do celular de hacker mostrando as massas de gente nas cidades do mundo. Sinto o ego dar uma dissolvida diante do cosmos, diante do planeta, diante das multidões. O avião chega no leste da Alemanha. Olga nos espera” (pp. 173-174).

O eu-narrador de “O pacificador” é alguém que recruta pessoas (traficante de pessoas) “especiais” para fazerem parte de uma elite avançada de formação do novo ser humano, ou de um mutante inovador, utilizando-se das tecnologias da imortalidade. Nesse

sentido, as tecnologias de modificação do corpo humano, dadas pela engenharia genética, e comentadas no texto de Donna Haraway, aparecem como conteúdo das ficções. Vejamos extratos do texto que incursionam nessa idéia ficcional científica:

“Uma escada surge no fim do corredor. Descemos a dita cuja que é feita de madeira firme e antiga e num momento assim bem repentino surge um puta salão, um salão de boate mental com seletas pessoas plugadas a videogames e monitoradas com soro por médicos ou enfermeiros ou especialistas psiquiátricos que acompanham esse tipo de divertimento perigosíssimo, pois não se garante a volta de ninguém. É o coma induzido com complemento fantasioso de seriados, filmes, programas televisivos. É o salão das ausências mentais e visa a perscrutar o que acontece durante o coma, se há algo mesmo ou se o que rola é o nada absoluto da falência ou suspensão das atividades cerebrais. Esse salão faz parte de um circuito de lugares underground, quero dizer, clandestinamente científicos que fornecem piratadamente, piradamente, informações para todos os cientistas e profissionais envolvidos com as tecnologias da imortalidade, o ramo mais avançado da, digamos, ciência atual. Você, leitor, vai me perguntar rapidinho que porra é essa de tecnologia da imortalidade e eu vou te dizendo que é o esforço conjunto de neurocientistas, biólogos, pesquisadores genéticos fabricantes de próteses, implantes, biochips, especialistas em criogenia (conservação do nosso corpo por séculos em câmaras geladas especiais), centroavantes da clonagem, aventureiros botânicos do transgenismo, paleontólogos espaciais, exploradores de todas as técnicas que façam o ser ainda chamado de humano evoluir a partir de transformações mentais e corporais provocadas por potencializações das funções orgânicas. Não deixar que o conteúdo de informação vital contida na mente de alguém seja desperdiçado, abandonado com a morte. Tentar fazer dos fígados, dos corações, dos nervos, dos órgãos dos sentidos – enfim, fazer de todo o organismo uma máquina quase invencível na eterna guerra contra os vírus, bactérias, micróbios, invasores, parasitas desde sempre instalados, oxidantes que nos levam pro beleléu provocando o desgaste do material. Tentaremos fazer transplantes cerebrais ou guardar o eletromagnetismo das sinapses nalgum tipo de caixa-preta humana para ser inoculada noutra pessoa necessitada ou não de reforço mental pra sobreviver. Tentar driblar os primeiros sinais da morte, que hoje são encarados como definitivos, para que haja uma sobrevida de várias partes do corpo, principalmente a do cérebro. Domar os estágios da morte e realizar aquilo que a estética espírita e paranormal chama de metempsicose, ou seja, sair do corpo e vagar por aí nas ondas invisíveis, nas pistas invisíveis de tráfego de pensamento energizado. Fazer a vida de uma pessoa concentrada na caixa-preta do cérebro viajar para outra pessoa e para mais outra e assim infinitamente, noutro corpo, noutra cabeça ou mesmo dentro de um monitor humanizado de computador, pois aparelhagens com esse teor já estão sendo testadas. Monitores com interior carnal preparado pra receber sangue, nervos, oxigênio, cérebros. Tecnologias da imortalidade. Aumentar a potência orgânica das pessoas com experimentações de mutação no corpo e na mente” (pp. 159-160).

Baudrillard<sup>140</sup> criticaria os “centroavantes da clonagem” criados por Fawcett, dizendo que nós nos perguntamos durante muito tempo, no debate teológico em torno da ressurreição dos corpos, qual corpo renasceria – o corpo jovem na sua glória, o corpo regenerado e transfigurado ou o corpo velho e doente? Eis que esse debate ressurgiu na sua versão bioindustrial, diz o autor. Pois seria bastante evidente que não se clonaria uma ovelha sarnosa e com perturbações neuromotoras ou um africano aidético. Para o pensador francês, é óbvio que se a clonagem se desenvolver, será, automaticamente, discriminatória. Procurar-se-á obter a fórmula ideal da espécie para limitar-se a reproduzi-la, diz o autor, mas seria preciso ver o que significa esse ideal e essa perfeição, pois suporia a seleção inexorável segundo modelos convenientes de raça, de saúde, de performance, de “inteligência” (definidos segundo quocientes operacionais).

Isso não acarreta quase nenhum problema quando se trata do milho transgênico ou dos animais de consumo, prossegue Baudrillard, cuja perfeição é da ordem do comestível. Mas no que se refere à espécie humana e seres complexos, o problema seria insolúvel; seria resolvido, entretanto, biologicamente segundo a fórmula mais pobre, isto é, em termos de perfeita normalidade, de adaptação infalível, de erradicação de todos os traços e genes anômalos (ou inúteis), logo, enfim, em termos de perfeição funcional e estatística. Segundo o autor, assim nós sofreríamos o mesmo destino da animalidade. Imortalidade e perfeição nunca ultrapassariam, através de manipulação genética e da clonagem, a fórmula média, da “mediocridade” da espécie elevada à potência superior. Todo esse eugenismo virtual se justificaria talvez, no limite, na perspectiva da raça superior (da complexidade superior) –

---

<sup>140</sup> Jean Baudrillard. “História de clones – o original e seu duplo”, *Tela total*. P.A.: Sulina, 2002, pp. 153-158.

em contrapartida, toda manipulação visando a aproximar a espécie da perfeição normal, isto é, da mediocridade estatística, seria francamente abjeta.

Pode-se dizer, portanto, que “O pacificador” seja uma narrativa curta de ficção científica, mas não é apenas isso. O texto conta a história do pacificador, o eu-narrador que não é nominado, um indivíduo que se considera um *outsider*, um exilado na rua principal, que já freqüentou todos os ambientes de sujeira, loucura, adestramento e pesquisa humana, que não agüentou abandonar tudo e ficar apenas curtindo uma praia, “porque o que bate mesmo no coração é a clássica solidão de heróis em quadrinhos como batman, cavaleiro negro, surfista prateado, solidão que jamais será curada mas pode ao menos ser aliviada voltando ao local ou aos locais onde ocorrem as degradações, os crimes, e as fúrias sociais.” O ofício do pacificador, como já disse, é o de capturar pessoas para as experiências com as tecnologias da imortalidade, visando criar um ser humano mais desenvolvido, isto de modo clandestino, matando quem não servir, obrigando as pessoas a consumirem verduras e drogas transgênicas, mantendo-as presas em subterrâneos ou soltas pelo mundo com *chips* implantados na cabeça para observação, enfim. O alvo atual do pacificador é uma menina de dezessete anos chamada petra (todos os nomes próprios estão em letra minúscula), uma prostituta tcheca loira belíssima com inteligência matemática brilhante. A história de petra também é contada, e eles viajam entre oriente e ocidente (e o conto é muito essa viagem), até que ela é levada para o centro de pesquisas tecnológicas (da imortalidade, do novo ser humano ou mutante) julio verne, para as mãos de olga, a alemã que faz a “triagem de fudidos de todos os naipes.” “Se der pra voltar ao parque humano em forma de polícia ou campeão de alguma coisa ou mutante infiltrado tudo bem, mas se não...



pode virar tranqüilamente fornecedor de vísceras pra experiências. petra certamente vai servir pralguma coisa, pois o cérebro da moça é potente e ela ainda pode improvisar disfarces como putinha de luxo.” O conto acaba quando o pacificador entrega petra pra olga no centro de pesquisas tecnológicas julio verne, não sem antes apresentá-la à manjedoura criogênica, e vai “pegar o próximo avião pra qualquer lugar já que tem passaporte mundial.”

Chama a atenção no conto a angústia do pacificador (traficante de pessoas), a sua baixa auto-estima, desolação, solidão, falta de sentido para a vida, incapacidade de sair do sub-mundo e viver uma vida tranqüila, enfim. Isto corresponde exatamente à teoria da narrativa moderna, conforme Octavio Paz, no sentido de que “o romance moderno é épica de heróis que raciocinam e duvidam, época de heróis duvidosos, dos quais ignoramos se são loucos ou prudentes, santos ou demônios. Muitos seriam céticos, outros francamente rebeldes e anti-sociais e todos em aberta ou secreta luta contra o mundo”. Aos dizeres do autor, “épica de uma sociedade em luta consigo mesma, de uma sociedade que se funda na crítica, o romance é um juízo implícito sobre essa mesma sociedade<sup>141</sup>”. Confira-se na voz do eu-narrador:

“Sou um pacificador e escolho alvos pessoais de redenção pra cutucar minha solidão. Meu social é indireto e sorrateiro. É patético afeto voluntarioso que cutuca a vocação pra solidão de quem sempre freqüentou os ambientes, as cenas, os colapsos da escuridão humana. Agora sou free lancer, sou um pacificador de almas à deriva, se é que elas, as almas, existem assim como o tal do espírito – mas esse é um papo neurológico assim moralmente místico transtornado que fica pra depois” (p. 158)

---

<sup>141</sup> Octavio Paz. “Ambigüidade do Romance”, op. cit.; p. 67.

E agora a sua “digressão-janela” (no determinismo-windows de Bill Gates, não é mais divagação filosófica):

“Só que na continuação da profecia de nietzsche ninguém prestou muita atenção. Ele disse que depois de deus seria o homem com agá maiúsculo que morreria, o tal humano universal que visa uma emancipação via refinamento do espírito, da nação, da educação, do entendimento inevitável entre os povos como uma conquista da tal razão libertadora e monitoradora de todos os escorregões irracionais e mistificadores – é o que estamos vivendo todos os dias há pelo menos cinqüenta anos. A eterna crise desse humanismo ocidental representado por estados-nações, ciência-arte-burocracias de impostos, órgãos de regulamentação internacional entre os povos, progresso tecnológico, educação erudita-livresca como pilar da formação, do adestramento e da fabricação de seres evoluidamente humanos-consumismo-megaurbanismoetc...Sem deus e sem o humano imperativo estamos maravilhosamente jogados nessa dimensão terrestre tentando inventar confortos cada vez mais urgentes pra falta de sentida da vida que é o grande motor das nossas inteligências. É nesse quadro de convulsão e carência espiritual que os tecnólogos da imortalidade chegam junto, oferecendo às pessoas ao menos uma vertigem de sensação a mais nesse mundo de tanta maravilha escondida mas muita mediocridade de subvivência mesquinha. (...) As tecnologias da imortalidade são a nova coqueluche biofilosófica, anatomicopoeítica da dita humanidade” (pp. 160-161).

Como vimos no trecho acima, a prosa de Fawcett faz um juízo crítico da sociedade, em tom filosófico, aproximando-se também do ensaio, de modo que, segundo as idéias de Rosenfeld explicitadas na introdução, na plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade, ao fim, a personagem funciona como mero portador abstrato – inválido e mutilado – da palavra, mero suporte precário, “não-figurativo”, da língua. Invocando Roland Barthes, “desde que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, isto é, finalmente

fora de qualquer função que não seja o exercício do símbolo, produz-se esse desligamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escritura começa.”<sup>142</sup>

O eu-narrador cita clássicos de filosofia e literatura mundial, critica terrorismo (incluindo o biológico), militarismo, imperialismo e americanismo, constrói um enredo que é um misto de *Vanilla Sky*, *Brainstorm* e de todos os filmes de ficção científica, parecendo englobar leituras da *Superinteressante* e de política internacional jornalística, de modo que a definição para o que daí resulta poderia ser caracterizada a partir do conceito de intertextualidade, conforme entendido por Roland Barthes<sup>143</sup>.

Na ótica de Jameson explicitada no capítulo introdutório, contudo, a definição seria a de paraliteratura, uma narrativa inserida no conceito de cultura de massas, que revelaria um enorme fascínio pela paisagem degradada do brega e do *kitsch*, em que os vários materiais extraídos dos mais diversos focos da cultura seriam incorporados à própria substância do texto. Segundo Jameson, essas narrativas por vezes são marcadas pelo pior tipo de linguagem *junk*, descuidada e débil, que não pode se tornar interessante sem muita engenhosidade, ousadia e uma enorme motivação. A nosso sentir, o conto de Fawcett consegue se fazer interessante, exatamente porque contempla essas características listadas por Jameson como a única forma de enriquecer esse tipo de literatura. O conto de Fawcett, portanto, é a soma de todos esses textos e todas essas leituras, também constitui um “*mix*”<sup>144</sup>.

---

<sup>142</sup> Roland Barthes. “A morte do autor”, op. cit. ; p. 65.

<sup>143</sup> Vide nota 38.

<sup>144</sup> Vide nota 15.

Acompanhemos, pelo calor da hora, a parte que fala do imperialismo, dos americanos e do islã:

“O estado perene de guerra que todas as civilizações sempre mantiveram não tá suspenso só porque não temos uma outra superpotência pra encarar os americanos. As guerras estão terceirizadas numa espécie de perigosa segunda divisão de conflitos abaixo daqueles determinados pelos estados unidos, principal nação do planeta. O estado de guerra, de persuasão absoluta está mais forte e paranóico do que nunca , já que ninguém sabe de que forma vão acontecer os conflitos – a partir de atentados variados, em nome do irracionalismo nacionalista, étnico, religioso ou simplesmente psicopata. E não me venham com islã, nessa hora, porque esse islã terrorista é malhado, droga malhada – nada a ver com a pujança intelectual e estética de todas as mil e uma noites e otomanas temporadas de raridades árabes de excelência filosófica, matemática e estética. É claro que os americanos têm a ver com isso na velha medida imperial de excessos na sua hegemonia. Criou idi amins dadas e osamas, assim, como fundamentalistas protestantes e puritanos tão malucos quanto. E treinou muito bem todos eles. Também é claro que nos excessos de negociação imperial o fator pró-israel e o conluio com reis e comandantes feudais árabes para manter as vias abertas de penetração no oriente médio pesaram no surgimento de osamas mas definitivamente mercado, liberdade, consumo, indústria, democracia – tudo é melhor que histeria de teor feudal com molho psicopata. Esse outro islã tá mais pra facção punk de torcida organizada, comando de tráfico e etcéteras. Os olhos rútilos dos suicidas, dos homens-bomba, são os olhos rútilos dos torturadores e executores loucos que estão entranhados no coração do tráfico ou de quaisquer outras novas klu klux klans espalhadas por aí. E não adianta vir com antiamericanismo porque nunca vivemos sem algum império e todo império é arrogante, celebrador de sua potência de contribuição científica, tecnológica, artística, moral. Todo império acaba cheio de fragilidades que minam total suas resistências. Todo império gera seu próprio alien, seu passageiro da agonia. Mas tem que ser império, senão não tem graça. O americano então, com todas as suas ligações comerciais, seus pactos industriais, suas negociações multilaterais, suas dívidas, suas falências, sua capacidade de recuperação, pode ter sua figura de atlas sustentando o mundo completamente comprometida por uma metástase advinda de subimpérios como a europa unificada (a que mais enche o saco com esse papo de antiamericanismo ou antimaçarandubismo americano. Logo ela que tá cheia de carnificina na sua cultura e junto com os americanos, via França e Inglaterra, é responsável por oitenta por cento da venda de armamentos no mundo, isso oficialmente), o Japão mais asiáticos periféricos, a China, a Rússia e, talvez, Brasil e Índia nalgum pacto inesperado. Isso tudo animado por zilhões de digamos, estados paralelos espalhados por aí. E não me venham com antiamericanismo porque o âmago da vertigem cultural mundial há muito tempo passa pela força cinematográfica do consumismo tecnológico americano (com todos os esforços asiáticos e principalmente europeus). O mundo agora é um quadro de Bosch e o avião de carga acaba de sobrevoar manobras americanas no golfo. O mundo, mano, é um fetiche americano” (pp.169-171).

Permeado pela crônica de nossos dias, pelo ensaio, pelo intertexto, existe em “O Pacificador” o enredo propriamente dito. O texto também é narração, é ficção, é literatura. Além da urdidura de ficção científica, o enredo também é literatura de viajantes e sátira, para relembrar a aproximação de Daniel Link entre esses três gêneros, comentada na introdução.

A literatura de viajantes está presente no conto de Fawcett, à medida que as personagens, o pacificador, o *outsider* de passaporte internacional, e petra, a loira tcheca que conheceu muitos lugares e pessoas, deslocam-se entre moscou; natan (“deliciosa circunstância de lugarejo com três ruas, dez hotéis, vinte bares, três cassinos, duas lojas de armamentos, dois túneis de shopping clandestino e muito arame farpado, muito arame farpado em volta. Lugarejo faroeste meio terra de ninguém onde se falam várias línguas e se compra em várias moedas”); caverna com “grafites fosforescentes de ideogramas chineses, japoneses, todo o tipo de escrita oriental longínqua”; costa oriental africana em festa de iates onde encontram índio brasileiro de nome “acqualung” que vira “clochard, quer dizer, mendigo erudito pelas ruas da Europa”, cuja companheira serenata willis, “xavante seminua dançando sedutoramente” virou um “must nas capitais e arredores da unificada”, casando-se com um “graúdo empreendedor imobiliário internacional, de modo que serenata já é mãe e madame nalgum ponto da itália, possuindo residência bacana nalgum ponto da Amazônia”; “de madagascar para o oriente da alemanha a bordo de um cargueiro militar inglês transportando além de petra, mais uma dezena de nômades participantes de projetos militares ou de assistência e pesquisa pelo mundo”; golfo pérsico (“porta-aviões e naves americanas em manobras de manutenção da vigília”); istambul,

ancara; telinha de celular de hacker: lagos, buenos aires, londres, são paulo, rio de janeiro, detroit, los angeles, cidade do méxico; e, enfim, alemanha oriental, centro de pesquisas tecnológicas julio verne, “galerias botânicas onde ficam experimentando neolegumes, neoraízes, neoverduras, transgenismos gerais.”

E que viagem é essa? É uma viagem ao redor do mundo, ora correndo em fuga, ora de carro, de navio, de avião, na tela do celular, no ciberespaço, encontrando pessoas de todas as geografias, etnias e religiões, lendo textos filosóficos e de literatura: “Sei lá o que mais pode aliviar a solidão absoluta de todos os batmans que já foram prefigurados por dostoevskys e van goghs e kafkas e clarices linspector e cervantes e kierkegaards e nelsons rodrigues e becketts e joyces e augusto dos anjos e lovecrafts e conrads e melvilles e cruz e souzas, e também ele o grande Shakespeare, e toda a grande e infinita literatura mundial.” Mas o que isto nos parece na verdade? Ao mesmo tempo, é uma viagem influenciada pelas novas tecnologias, pela Internet, por que não dizer? A interpenetração geográfica proporcionada pela Internet parece povoar nosso imaginário, influenciando nossa ficção. Nunca, antes, tão rápido, estivemos ou estamos em tantos lugares. Para Beatriz Jaguaribe<sup>145</sup>, o advento da Internet somente intensifica a desterritorialização urbana na medida em que a cidade virtual se sobrepõe à cidade real. A Internet também inauguraria uma forma diversa de simultaneidade comunicativa. Qualquer indivíduo munido do seu computador e de seu *modem* poderia transcender os limites físicos do seu contorno urbano. Aos dizeres da autora, refúgio, expansão do mundo, e ao mesmo tempo *locus* de

---

<sup>145</sup> Beatriz Jaguaribe. “Paixões virtuais: corpo, presença e ausência”, *Que corpo é esse?* RJ: Mauad, 1999; pp. 22-32.

especializações, a Internet nos coloca diante de uma geografia indefinida, um “*elsewhere*” onde as identidades adquirem uma plasticidade inusitada.

Ao raciocínio de Paul Virilio<sup>146</sup>, contudo, historicamente nos encontramos diante de uma espécie de divisão do conhecimento do “ser no mundo”: de um lado, o nômade das origens, para quem predomina o *trajeto*, a trajetória do ser; de outro o sedentário, para quem prevalece o *sujeito* e o *objeto*, movimento em direção ao imóvel, ao inerte, que caracteriza o “civil” sedentário e urbano, em oposição ao “guerreiro” nômade. Movimento este que se amplificaria hoje diante das tecnologias de telecomando e tele-presença à distância, para alcançar em breve um estado de sedentaridade última, em que o controle do meio ambiente em tempo real iria prevalecer sobre a organização do espaço real do território.

Perda da narrativa do trajeto, conclui Virilio, e, portanto, da possibilidade de uma interpretação qualquer, perda agravada ainda por uma súbita perda de memória, ou antes do desenvolvimento de uma “memória imediata” paradoxal, ligada à potência total da imagem. Uma imagem em tempo real que não seria mais uma informação concreta (explícita), mas discreta (implícita), uma espécie de iluminação da realidade dos fatos.

Com esses dizeres de Virilio, nos perguntamos: “O pacificador” perde a narrativa do trajeto? Pelo que vimos acima, não. Isto porque a viagem não ocorre apenas na telinha de celular de hacker (Lagos, Buenos Aires, Londres, São Paulo, Rio de Janeiro, Detroit, Los Angeles, Cidade do México), mas efetivamente por Moscou, pela Costa Oriental Africana, acabando na Alemanha. A crítica de Virilio é pertinente porque a absorção do mundo pelo

---

<sup>146</sup> Paul Virilio. “As perspectivas do tempo real”, op. cit.; pp. 101-119.

computador pode levar mesmo à ameaça de inércia se as pessoas deixarem de se relacionar efetivamente. Contudo, segundo conclusões de Pierre Lévy<sup>147</sup>, o ciberespaço não representa a substituição do antigo pelo novo, do natural pelo técnico ou do virtual pelo real, mas uma complexificação das comunicações, das artes e dos transportes. Para ele, é muito raro que um novo modo de comunicação ou de expressão suplante completamente os anteriores. Não sealaria menos desde que a escrita foi inventada. A fotografia não teria substituído a pintura. O cinema não teria substituído o teatro. A ascensão da televisão teria afetado o cinema, mas não o teria matado. O desenvolvimento da telefonia não teria levado a uma diminuição dos contatos face a face, nem a uma recessão nos transportes. A tendência histórica maior seria a do crescimento simultâneo dos instrumentos de telecomunicação e de transporte. O telefone de uma pessoa idosa, isolada, de mobilidade reduzida, não tocara muito. Por outro lado, os homens de negócios, sempre em deslocamento, pulando de um compromisso a outro, freqüentemente estão com seus celulares colados à orelha, dentro de um táxi, no saguão do aeroporto, em uma esquina, constata o autor. O fato de o celular ter obtido tanto sucesso mostraria de forma expressiva que a telecomunicação e o deslocamento físico estariam unidos. Para Lévy, os usuários do ciberespaço são em sua maioria pessoas jovens, com diploma universitário, vivendo em cidades, estudantes, professores, pesquisadores, trabalhando geralmente em áreas científicas, de alta tecnologia, negócios ou arte contemporânea. O usuário típico da Internet (que, por sinal, é cada vez

---

<sup>147</sup> Pierre Lévy, “Crítica da substituição. Substituição ou Complexificação? Crescimentos paralelos das telecomunicações e do transporte”, op. cit.; pp. 212-217.



mais uma usuária) correria de uma conferência internacional para outra e freqüentaria assiduamente uma ou mais comunidades profissionais.

Embora o texto de “O pacificador” não seja tão altruísta quanto as observações de Lévy, optei por explicitar a visão desse autor como forma de contraponto à postura mais crítica de Virilio.

E, ao fim e ao cabo, o que é “O pacificador”? Um juízo crítico de nosso tempo, para relembrar Octavio Paz? É mais: é a sátira comentada por Daniel Link, humor puro e ironia fina, a mais alta brincadeira, para parafrasear Adorno<sup>148</sup>. E o que se vê é que a literatura (o texto), como obra de arte que é, e com o perdão da crítica, sempre supera e (Barthes) evapora tudo isso<sup>149</sup> (o que foi dito).

---

<sup>148</sup> Theodor Adorno. “Posição do narrador no romance contemporâneo”, op. cit.; p. 272: “A infração da forma reside no próprio sentido dela. Só hoje o recurso de Thomas Mann – a ironia enigmática, irreduzível a qualquer zombaria conteudística – faz-se compreender de todo a partir de sua função formadora: o autor despacha com o gesto irônico, que revoga seu próprio discurso, a exigência de criar algo real, ao qual, porém, nenhuma de suas palavras pode escapar: mais manifestamente talvez na fase tardia, no eleito e no Enganado, onde o escritor, brincando com um motivo romântico, reconhece, pelo comportamento da linguagem, o caráter ilusório da narrativa, a irrealidade da ilusão, e com isso devolve à obra de arte – nos seus termos – aquele sentido da mais alta brincadeira que ela tinha antes de haver representado, na ingenuidade da não-ingenuidade, e de maneira excessivamente íntegra, a aparência como algo verdadeiro.

<sup>149</sup> Roland Barthes. “A morte do autor”, op. cit.; p. 69: Segundo Barthes, o reinado do Autor foi também o reinado do Crítico e da crítica (o texto explicado, o crítico venceu). Contudo, na escritura múltipla, tudo estaria para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura poderia ser seguida, “desfiada” em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não haveria fundo; a escritura proporia sentido sem parar, mas seria para evaporá-lo: ela procederia a uma isenção sistemática do sentido.

## **5. UM HIPERTEXTO EM GRAU LEVE: “IMAGENS URBANAS”**

“(…) A beabase é o português, trespassado por anglais, french, italiando e espinhol, et ambém por neologilhos, trocadismos, nonsenses, abreviações, transefigurações, fussions e, sobrestudo, erros, significativos ou não.

A razão de tão mix não vende uma pré-tensão de etctabelecetera espécime de esperanto.

É que este que nos escravo est vítima de bombom bardeio inform (ativo e ático).

A travesti do presente doc.umento, intento, pois, dar testemunho do ente do meu ser, e do ente que será quer será de vosotros, os mails leitores.

Tomo 1 – A pax

A pax está na próxima eskinhead.

Quer dizer, uma certa pax, está à vista, a culto práxis.

É a pax amercândida.

Elle sera conquistada cosi:

a) Considera-se o territórrido da Palextinta.

b) Jew Deus e Mousse humanos coinvertem-se ao bundismo, reanunciando a céus respectivos valores e(x)ternos e partindo para a vitória do interioro.

c) Os Estados Uníssonos diasporam-se compulsoriamente, criando bases espaciais em nosotros países.

d) Bate-se o martelo quando ao findo emprego.

e) Findo este, ex termina-se o ex cedente.

f) Tromba-se a amazona.

g) Mata-se a família.

h) Vai-se ao cinema.”

Arnaldo Bloch<sup>150</sup>

Na introdução, afirmei que a utilização de processadores de textos em micro-computadores ou o próprio ciberespaço visto como hipertexto<sup>151</sup> acaba por causar

---

<sup>150</sup> Extratos de “A última prof&cia”, de Arnaldo Bloch, em *Geração 90: os transgressores*. Boitempo, 2003; pp. 91-93.

<sup>151</sup> Raquel Wandelli, em *Reconstituição do corpo nas narrativas hipertextuais*, Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 2000, p. 15, coloca que o hipertexto não se restringe a um aparato eletrônico, mas a um processo de escrita em rede. Mais adiante, pp.229-230, ela diz que a estética hipertextual é caracterizada pela combinação dos princípios de fragmentariedade, interatividade, movimento, interconectividade, heterogeneidade, descentramento, não se reduz[indo] ao aparato eletrônico, mas opera[ndo] junto com ele. Para Arlindo Machado, em *Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo, EDUSP, 1993, pp. 186-188: “o hipertexto seria algo assim como um texto escrito no eixo do paradigma, ou seja, um texto que já traz dentro de si várias outras possibilidades de leitura e diante do qual se pode escolher dentre várias alternativas de atualização. Na verdade, não se trata mais de um texto, mas de uma imensa superposição de textos, que se pode ler na direção do paradigma, como alternativas virtuais da mesma escritura, ou na direção do sintagma, como textos que correm paralelamente ou que se tangenciam em determinados pontos, permitindo optar entre prosseguir na mesma linha ou enveredar por um caminho novo.” Adair de Aguiar Neitzel, em *O jogo das construções hipertextuais: Cortázar, Calvino e Tristessa*, Tese de doutorado. Florianópolis: UFSC, 2002, p. 10, expõe a idéia do texto como rede, também explorada por Barthes, que fala de um texto ideal como aquele cujas “redes são múltiplas e se entrelaçam, sem que nenhuma

modificações nos modos de escrever, de modo sutil ou mais explicitamente. Hoje, depois de ler “Imagens urbanas”<sup>152</sup>, sob um arcabouço teórico mais rico, extraído de dois trabalhos deste Curso de Pós Graduação em Literatura - a Dissertação de mestrado de Raquel Wandelli<sup>153</sup> e a Tese de doutorado de Adair Neitzel<sup>154</sup>-, eu diria que o uso desses novos suportes de escrita causa modificações mais nos modos de leitura do que de escritura, como colocarei adiante. Todavia, não abandono o “coágulo” inicial de que algo no modo de escrever daqueles que produzem textos mudou depois da invenção dos processadores de texto e do ciberespaço (mas eu poderia postular que, se o modo de ler muda, isto também se reflete na escrita, segundo o próprio conceito de intertextualidade dado por Barthes), como se vê da leitura do texto em epígrafe e do conto ora em análise, “Imagens urbanas”. Penso que em “A última prof&cia”, a influência da “máquina” é explícita, pela utilização de neologismos próprios da cultura do computador, embora faça lembrar o antigo

---

possa dominar as outras; este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início; é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal; os códigos que mobiliza perfilam-se a *perder de vista*, eles não são dedutíveis (o sentido, nesse texto, nunca é submetido a um princípio de decisão, e sim por lance de dados); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem.”

Pierre Lévy, em *As tecnologias da inteligência*. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. p. 33, formula a seguinte definição de hipertexto: “um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em um corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular.”

<sup>152</sup> Carlos Ribeiro, “Imagens urbanas”, em *Geração 90: manuscritos de computador*. (org) Nelson de Oliveira, SP: Boitempo Editorial, 2001; pp. 211-221. A partir de agora, nas citações de extratos deste conto, passarei a indicar apenas os números de página.

<sup>153</sup> Raquel Wandelli. *Reconstituição do corpo nas narrativas hipertextuais*. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 2000

<sup>154</sup> Adair de Aguiar Neitzel. *O jogo das construções hipertextuais: Cortázar, Calvino e Tristessa*, Tese de doutorado. Florianópolis: UFSC, 2002.

macarrônico<sup>155</sup>; e que “Imagens urbanas”, a rigor, é um texto hipertextual em grau levíssimo<sup>156</sup> que poderia ter sido manuscrito milênios antes da invenção dos processadores de textos e do ciberespaço, embora esse pequeno “hiper” lhe dote de uma maxi contemporaneidade.

---

<sup>155</sup> Interpretada por personagens de imigrantes e estrangeiros, como Juó Bananére (de Alexandre Marcondes Machado), Furnandes Albaralhão (criação de Horácio Mendes Campos) e diversas criações de Aparício Torelly, o macarrônico é uma linguagem híbrida, criada pela superposição de duas línguas nacionais. Fortemente fundada na oralidade, busca-se com ela sugerir a prosódia de imigrantes e estrangeiros quando forçados a recorrerem ao português brasileiro. Consultar, sobre o tema, Capela, Carlos E. S., “Língua-Pátria, Línguas-Párias”, *Revista da ANPOLL*, n. 4, SP., jan-jun/1998; pp. 39-64; e “Entrevôos macarrônicos”, *Revista Travessia*, n. 39, Florianópolis, ed. UFSC, 2002; pp. 73-101.

<sup>156</sup> Segundo Adair Neitzel, op. cit.; pp. 289-290, “o hipertexto será mais ou menos dinâmico, expansível e interativo dependendo da organização escolhida pelo seu idealizador, mas também das intervenções que o leitor ou usuário se permitir. O meio eletrônico pode ser tido como o ambiente em que o hipertexto pode desenvolver melhor suas potencialidades de conexão (principalmente pela sua capacidade de armazenamento, superior fisicamente ao do hipertexto impresso), mas não é a simples inserção do texto neste espaço que o transforma num hipertexto. Mesmo no ciberespaço muitos textos possuem um tronco hierarquizante, e cada link funciona não como fuga do sistema, mas como complemento de uma ação narrativa única.” (...)

“Como modelo ideal de abertura, a hipertextualidade integral representa uma textualidade fundada em idéias de plurivocidade do texto. Ela vem sempre relacionada à idéia de rede porque, como já vimos, este é o modelo hipertextual mais aberto e dinâmico. A hipertextualidade integral é gerada em parte pela conexão com outros textos. Ela se constrói através de um processo relacional, textos que murmuram outros textos, que são lidos em relação a outros, que são modelados pelo autor e re-inventados pelo leitor.

E para compor uma hipertextualidade integral não são suficientes os elos de ligação entre um texto e outro, ou melhor, não é suficiente o texto ser estruturado de forma combinatória e permutatória, ele precisa se constituir segundo os quatro princípios que foram expostos na introdução desta tese como responsáveis pela formação de uma textualidade múltipla, termo que considero sinônimo de hipertextualidade integral. Esta nasce das atitudes exploratórias e construtivas do autor e do leitor frente ao texto, atitudes que se opõem à finitude.”

Os quatro princípios expostos na introdução, p. 13, são os seguintes: 1: “O hipertexto é um composto de rede e nós”; 2: “O hipertexto se constitui pela reversibilidade”; 3: “O hipertexto oferece ao leitor mais possibilidades de interação”; 4: “O hipertexto se constitui por uma sequência de engastes”.

Adair Neitzel, op. cit., pp. 292 e seguintes, ainda coloca que as características da dinamicidade, expansividade e interatividade do hipertexto podem ser encontradas tanto no meio eletrônico como no meio impresso, mas elas podem se manifestar de forma diferente num ou noutro suporte, e, em seguida, passa a elencar as características próprias de um e de outro meio. Assim é que, num primeiro momento, a única característica do hipertexto no meio impresso de que não tive dúvidas da presença em “Imagens urbanas” foi “o embricamento de histórias dando ao texto um efeito caleidoscópico”. Por isso, tive o cuidado de utilizar essa expressão “hipertextual em grau levíssimo”, para demonstrar que o conto não possui a hipertextualidade integral conceituada por Adair Neitzel. Mas também se pode vislumbrar em “Imagens urbanas” outras características do hipertexto manifestadas no livro impresso, que foram listadas pela autora, tais como “a quebra da linearidade da narrativa”, e “a finitude da obra: o epílogo não encerra o sentido da história”, além de outras associações com o restante da tese, como o sentido de obra aberta, tendo em vista que os próprios conceitos trabalhados pela autora são abertos, dinâmicos e plurais, e é essa mesma sua intenção.

Assim, segundo os dizeres de Jameson propostos na Introdução, o novo e o antigo se misturam, a tecnologia sempre causou fascínio, mas então também posso dizer que há algo de novo sob o sol: as novas tecnologias e o seu fascínio de sempre.

A máquina (computador), pode ser entendida como materialidade e, neste sentido, influenciar a forma dos textos, como se fosse uma prótese do corpo do escritor<sup>157</sup>. Em “Imagens urbanas”, isto está presente na multiplicidade de enredos e de narradores e na mudança súbita de tela/janela/pilhagem<sup>158</sup>. A máquina (computador) pode também ser entendida como criadora das “relações sociais da tecnologia”<sup>159</sup>, e, desta maneira, incluir o agenciamento maquínico no conteúdo dos textos, como em “A cabine” e “O pacificador”. Pode ela, ainda, propiciar modificações semânticas, com a utilização de neologismos próprios da cultura do computador, o que torna explícita a influência, tal como comentei acima em relação ao texto da epígrafe.

Os neologismos vêm surgindo com a incorporação do uso de microcomputadores e da Internet às nossas vidas, de que são exemplos deletar, lincar, ctrl-alt-del, teclar, enfim. Se temos um branco, está tudo deletado da nossa memória. E se nosso amor não é correspondido, ora, que bobagem!, deletemos. Devemos estar sempre lincados em tudo, podemos nos lincar em tudo, basta usar nosso computador e provedor de Internet. Se nos metemos numa enrascada e não sabemos como sair dela, não precisamos preocupar, damos um ctrl-alt-del e pronto. Escrever cartas, datilografar e conversar são coisas de antigamente, hoje mandamos *e-mails*, digitamos e teclamos, que é quase o mesmo, mas é muito mais

---

<sup>157</sup> Vide nota 17.

<sup>158</sup> Vide nota 18.

<sup>159</sup> Vide nota 19.

chique, e a terceira idade também pode. Não, ela deve. É muito demorado escrever as coisas por extenso, então vamos abreviar. Acentos são chatos e desnecessários, mesmo que o computador os coloque automaticamente, portanto, vamos escrever de outra maneira. Naum é? Se não conseguimos dormir, não é motivo para susto, é nosso corpo que está processando todas as informações, mesmo que não precisemos de nenhuma delas, e tenhamos de seguir a sugestão de Jameson, fazendo *jogging* para refrescar. Temos que ser modernos, quer dizer, pós-modernos, nem que isso nos custe taquicardia, síndrome do pânico, isto é, *tecnoestresse*. Colapso nas comunicações corporais. Ora, o que queríamos? Não vivemos numa tecnosfera<sup>160</sup>? Parafraseando Guimarães Rosa, viver na tecnosfera é muito perigoso. Contudo, é também muito interessante e não há mais caminho de volta, para lembrar Donna Haraway, nem ideológica, nem materialmente.

Na medida em que, como há pouco foi dito, a criação de neologismos próprios da cultura do computador já foi exemplificada na epígrafe, e o agenciamento maquínico como conteúdo do texto literário já foi trabalhado em “A cabine” e “O pacificador”, resta, então, perquirir sobre a influência que o texto recebe da máquina e do programa que o produz no campo da forma ou da estrutura.

Segundo Jean Baudrillard<sup>161</sup>, diferentemente da fotografia, do cinema e da pintura, onde há uma cena e um olhar, a imagem-vídeo, como a tela do *computer*, induz a uma espécie de imersão, de relação umbilical, de interação tátil, como já dizia McLuhan sobre a televisão. Livre para deslocar-se, cada um faria o que quer da imagem interativa, mas a

---

<sup>160</sup> Vivian Sobchack utilizando expressão de Landon (1987:27), op. cit.; p. 99.

<sup>161</sup> Jean Baudrillard. “Tela Total”, op. cit.; pp. 129-133.

imersão seria o preço dessa disponibilidade ilimitada. Dar-se-ia o mesmo com o texto, qualquer texto “virtual” (Internet, *Wordprocessor*), trabalhado como imagem de síntese, sem mais nada a ver com a transcendência do olhar ou da escrita. Desde o momento em que estamos diante da tela, não percebemos mais o texto enquanto texto, mas como imagem, diz o autor. Escrever tornar-se-ia atividade plena na separação estrita do texto e da tela, do texto e da imagem, e nunca uma interação.

As máquinas só produzem máquinas, assevera Baudrillard. Isso seria cada vez mais verdadeiro na medida do aperfeiçoamento das tecnologias virtuais. Num certo nível maquinal, de imersão na maquinaria virtual, não haveria mais distinção homem/máquina: a máquina situar-se-ia nos dois lados da interface.

Paralelamente, diz ele, tudo o que é produzido por meio da máquina é máquina. Textos, imagens, filmes, discursos, programas saídos do computador seriam produtos maquínicos, com as devidas características: artificialmente expandidos, levantados pela máquina, textos carregados de artes supérfluas, de redundâncias devidas à vontade maligna da máquina de funcionar a qualquer preço (seria a sua paixão) e à fascinação do operador por essa possibilidade infinita de funcionamento. Na frente, estaria o *design* maquínico do corpo, do texto, da imagem. Esse fantasma da performance ideal do texto ou da imagem e essa possibilidade infinita de corrigir provocariam no “criador” uma vertigem de interação com o próprio objeto, e ao mesmo tempo, a ansiosa vertigem por não ter ido até os limites tecnológicos das suas possibilidades. De fato, a máquina (virtual) nos fala; ela nos pensa, assevera o pensador francês.

Em nome da domesticação, afirma o autor, dizem-nos que o computador não passa de uma máquina de escrever mais prática e mais complexa, mas isto é falso porque a máquina de escrever é um objeto perfeitamente exterior, a página flutua ao ar livre e quem escreve também. Este teria uma relação física com o ato de escrever, poderia tocar na página branca ou na página escrita com os olhos, o que não poderia fazer com a tela, conclui Baudrillard.

Se a máquina confere ao escritor todas essas possibilidades, como expandir os textos, combiná-los, inserir outras mídias, facilitar a autoria coletiva, por que não utilizar esses recursos? Se, como diz Baudrillard, a máquina tem uma vontade maligna de funcionar a qualquer preço, enquanto o operador adquire uma fascinação por essa possibilidade infinita de funcionamento - e a maioria dos escritores aderiu ao novo suporte-, vamos ver como se estruturam esses textos? Não obstante, lembremos que a educação infantil já conhecia a técnica da rodinha, em que cada criança continuava o desenho ou o texto da outra, e alguns modos de escrita que vêm se popularizando com a Internet, como o hipertexto, já existem há muito tempo no texto impresso, mas o fato é que o novo meio eletrônico acaba por disseminar essas idéias, tornando-as correntes. Em outras palavras, esta foi uma das conclusões a que chegou Adair de Aguiar Neitzel<sup>162</sup>, em sua tese de doutorado neste Curso de Pós-Graduação em Literatura, quando afirmou, citando Aguiar e Silva, que a literatura:

“não consiste apenas numa herança, num conjunto cerrado e estático de textos inscritos no passado, mas apresenta-se antes como um ininterrupto processo histórico de produção de novos textos – processo este que implica necessariamente a existência de específicos mecanismos semióticos não-alienáveis da esfera da historicidade e que se objectiva num conjunto aberto de textos, os quais não só

---

<sup>162</sup> Adair de Aguiar Neitzel, op. cit.; p. 122.



podem representar, no momento histórico do seu aparecimento, uma novidade e uma ruptura imprevisíveis em relação aos textos já conhecidos, mas podem ainda provocar modificações profundas nos textos até então produzidos, na medida em que propiciam, ou determinam, novas leituras desses mesmos textos.”

Assim é que, quando li “Imagens urbanas”, não foi a rodinha na praça florida da cidade do interior onde nasci, em que produzia junto com os coleguinhas minhas primeiras “composições”, que me veio logo à mente, mas, como coloquei na introdução, as janelas do “Windows”, chamando-me primeiramente a atenção a multiplicidade de narradores, o que me pareceu tão plural quanto o ciberespaço, e, em seguida, a ligeira interligação entre as personagens, como num *site* de relacionamentos.

O conto também me pareceu mais maduro que “A cabine” e “O pacificador”, como se o seu criador dominasse as técnicas do “ofício de escritor”, segundo expressão de Cortázar<sup>163</sup>. Quando li no autor argentino sobre a característica da tensão que está presente nos “contos inesquecíveis”, em que o autor envolve o leitor lentamente naquilo que é contado, pressupondo um relato demorado e caudaloso, em que os fatos, em si, carecem de importância, mas tudo está nas forças que os desencadearam, na sutileza que os precedeu e os acompanha, conclui que, da seleção dos contos para este trabalho, “Imagens urbanas” além de “Zap”, era o texto que, sem sombra de dúvidas, preenchia este requisito. E aí verifiquei que seu autor, Carlos Ribeiro, dentre os “transgressores do computador” já está na faixa dos quarenta e cinco anos, é jornalista, é mestre em Teoria da Literatura pela

---

<sup>163</sup> Julio Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”, op. cit.; p. 393: “Por más veterano, por más experto que sea un cuentista, si le falta una motivación entrañable, si sus contos não nascen de una profunda vivencia, su obra no irá más allá del mero ejercicio estético. Pero lo contrario será aún peor, porque de nada valen el fervor, la voluntad de comunicar un mensaje, si se carece de los instrumentos expresivos, estilísticos, que hacen posible esa comunicación.”

Universidade Federal da Bahia, publicou várias coletâneas de contos, um romance, ensaios e artigos em periódicos<sup>164</sup>, donde se conclui que a experiência do autor, nas palavras de Cortázar, com sua carga de valores humanos e literários, sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido, acaba por influir no resultado final.

“Imagens urbanas” é um conto, mas poderia ser um romance como *Caminhos Cruzados*<sup>165</sup>, de Érico Veríssimo, ou um filme, como *Corações Apaixonados*, de Willard Carrol, ou uma ficção qualquer baseada na teoria dos *Seis Graus de Separação*<sup>166</sup>, porque o que interessa nele é a circularidade. Não apenas no sentido da esfericidade do conto proposta por Cortázar no texto mencionado na Introdução, mas no sentido de idas e vindas, e de embricamento de histórias dando ao texto um efeito caleidoscópico, tal como proposto por Adair Neitzel como uma das características da obra hipertextual manifestadas no livro impresso<sup>167</sup>.

Deste modo, se quiséssemos expandir “Imagens urbanas”, ou em uma novela, ou em um romance, ou em um roteiro de cinema, poderíamos embricar outras histórias e outras histórias e assim, com o fascínio descrito por Baudrillard, operar (no manuscrito, na máquina de escrever, mas hoje mais provavelmente no computador) infinitamente, ou até

---

<sup>164</sup> *Geração 90: manuscritos de computador*. (org) Nelson de Oliveira, SP: Boitempo Editorial, 2001; p. 210.

<sup>165</sup> Érico Veríssimo. *Caminhos Cruzados*. RJ: Globo, 2002, (originalmente publicado em 1935)

<sup>166</sup> Tomei conhecimento desta teoria no Programa Saia Justa, do GNT. Mandeí um e-mail para o Programa perguntando o nome e o autor da teoria e recebi uma resposta de 16 páginas extraídas a maioria da Internet, cujo resumo, reproduzo aqui: Segundo alguns, "seis graus de separação" é uma teoria social desenvolvida na década de 60 por Stanley Milgram, psicólogo social da Harvard University, e, segundo outros, essa teoria é de Guglielmo Marconi, o inventor do telégrafo. Ela foi popularizada quando John Guare escreveu uma peça com esse nome, que depois teve uma adaptação para o cinema. Consiste na noção de mundo pequeno, no sentido de que cada pessoa está separada uma da outra por aproximadamente seis pessoas interpostas, por exemplo, qualquer pessoa em relação ao Presidente dos Estados Unidos ou a um terrorista qualquer. Ela veio a interessar matemáticos, físicos, e consultores de empresas, e também seria inspiradora de *sites* de relacionamentos na Internet, como o atual Orkut.

<sup>167</sup> Adair Neitzel, op. cit.; p. 293

que quiséssemos pôr FIM, ou melhor, até deslindar o texto com a mesma frase inicial em primeira pessoa, agora em terceira. É possível que esse romance expandido se tornasse exaustivo, ou pode ser que adquirisse um maior grau de hipertextualidade<sup>168</sup>. Não se há de saber se a idéia não for produzida em papel ou em meio eletrônico, embora se possa desenhá-la na mente, numa *escreitura*<sup>169</sup>. De todo o modo, num texto circular onde uma multiplicidade de histórias poderiam ser interpostas, o FIM não tem tanto sentido quanto o processo, como num romance inconcluso<sup>170</sup>.

No meio eletrônico, cada personagem seria um *link*, mas deveríamos passar por todos eles para bem entender a história, talvez só fosse dispensável o da prima Marlene. Se assim

---

<sup>168</sup> Vide nota 156.

<sup>169</sup> Segundo Adair Neitzel, op. cit.; p. 9, “o potencial de intercomunicação, de conexão, das páginas com outros pontos da obra pode ser alcançado de forma virtual, mental, pelo leitor, e também de forma física, num saltar e pular páginas do livro, ou com um clicar do mouse nos links eletrônicos. Esse processo de interconectividade compõe uma visão atomizada da literatura, uma literatura enquanto processo que se constrói mediante as intervenções do leitor. Mas, para que esses blocos de textos formem uma unidade de sentido, que não se confunda com uma ‘operação de solidariedade’, é necessário do leitor uma postura multivalente e de co-autoria, a idéia da escrita como um processo de *escreitura*, uma escrita-pela-leitura ou uma leitura-pela-escrita.” Em nota de rodapé, ela diz que Arnaud Gillot atribui a criação deste neologismo em língua portuguesa à tese de Pedro Barbosa intitulada *Criação Literária e Computador*, em Lisboa, embora Julia Kristeva em *Semiotique*, utilizasse o termo *écriture-lecture* com a mesma acepção de *écrirelecture*. Mais adiante, pp. 34-35, a autora coloca: “O processo de *escreitura* exige do leitor uma postura irreverente, impertinente, pois se torna necessário que ele penetre na tessitura do texto, buscando nas dobras de suas páginas, respiradouros que abram passagens de um mundo a outro, e para tal sua imaginação precisa estar em constante movimento”. (...) “O processo de *escreitura* fica claro quando o leitor persegue as palavras que remetem à leitura de outro fragmento propondo percursos cruzados entre eles, reconstituindo uma nova narração com seus pedaços atomizados, estabelecendo a interconectividade entre elas e os acontecimentos.”

<sup>170</sup> Segundo Adair Neitzel, op. cit.; p. 91, na análise de *O jogo da amarelinha*, “a composição das personagens seguindo a lógica da duplicação reforça a concepção do texto como rede de associações em constante movimento, aspecto que vem alimentar a idéia de que o leitor está diante de um romance inconcluso. Segundo Calvino, existem obras que ao desenvolverem um texto múltiplo permanecem inconclusas por vocação constitucional, obras que ‘no anseio de conter todo o possível, não consegue[m] dar a si mesma[s] uma forma nem desenhar seus contornos’. Essas obras tratam o processo de escrita como um ato de cumplicidade entre leitor e autor porque este ‘abandona (e não conclui) sua obra, entregando-a à sanha devoradora-decifradora do leitor’.” A citação de Calvino foi retirada por Adair Neitzel da obra *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. SP: Companhia das Letras, 1990; p. 132. (Segundo Neitzel, Calvino se refere à obra de Musil e Gadda).

é, a história poderia estar no computador ou em papel impresso como está, que produziria o mesmo resultado hipertextual em grau leve<sup>171</sup>.

Mas Marlene era prima de quem? Da mulher miserável e triste que esperava o ônibus e lembrou dela, que perguntou as horas para o homem surrado, que era observado pelo homem velho e rico no 15º andar de um edifício, que quase caiu do ônibus ao entrar (a mulher prima de Marlene) se não fosse o estudante pobre que lhe segurou, e que (o estudante) quando saiu do ônibus foi a um bar, que foi observado por uma moça vulgar, que imaginou uma linda história de amor com ele, mas que acabou por transar com outro, que foi embora triste, e que encontrou seu pai que observava do 15º andar de um edifício essas imagens urbanas e narrava essas histórias, que também eram narradas pelos personagens, para depois se converter em personagem (o pai daquela filhinha querida que chegava em casa desiludida e ia sonhar na cama com Alice no País das Maravilhas, o homem que observava da janela) e abrir espaço para o narrador final que dialoga com o leitor - que é o mesmo do início e que é também o personagem pai -, o que era dispensável neste notável conto de reminiscências cortazarianas, segundo observação de João Alexandre Barbosa na orelha do livro *Geração 90: manuscritos de computador*.

Durante a pesquisa dos textos interlocutores deste trabalho, e após esta deixa de João Alexandre Barbosa, senti a necessidade de conhecer um pouco o trabalho literário de Cortázar, bem antes de tomar ciência de que também existiam seus textos teóricos sobre a

---

<sup>171</sup> Vide nota 156.

arte do conto. Li os contos “A auto-estrada do sul”<sup>172</sup>, “Senhorita Cora”<sup>173</sup>, “Ônibus”<sup>174</sup>, “Verão”<sup>175</sup>, “Manuscrito achado num bolso”<sup>176</sup>, além do romance *Os prêmios*<sup>177</sup>. Em todos esses a característica da tensão está bem presente, como no primeiro, em que as pessoas ficam íntimas num sufocante engarrafamento de trânsito durante dias e ao final deste se dispersam para nunca mais se encontrarem, bem como na narrativa longa “Os prêmios”, em que os personagens passam a história toda tentando descobrir o mistério da popa do navio, sendo necessário um assassinato para se constatar que nada havia. Já o sentido de jogo está presente no conto “Manuscrito achado num bolso” em que o protagonista escolhe aleatoriamente mulheres no metrô que lhe retribuem ou estranham um sorriso para tentar adivinhar qual a conexão tomariam, em que estação desceriam, e somente se acertasse, dar-se ao direito de abordá-las. Esta característica do jogo, da rede, e do labirinto está muito presente na obra de Cortázar, sendo o exemplo maior o romance *O jogo da amarelinha*. Outrossim, Cortázar é chamado de “Senhor do labirinto” na contracapa de *Os prêmios*:

“O romance OS PRÊMIOS, do argentino Julio Cortázar, figura de primeira linha da moderna literatura hispano-americana e mundial, é uma obra de excepcional categoria, que envolve o leitor em seus mistérios e o carrega para dentro de estranho labirinto, no qual todos nós perdemos e, paradoxalmente, acabamos por nos encontrar com nós mesmos de maneira insólita.”

Na contracapa de 62 – Modelo Para Armar<sup>178</sup>, também consta:

---

<sup>172</sup> Julio Cortázar. “A auto-estrada do sul”, em *Todos os fogos o fogo*. RJ: Civilização Brasileira, 1972; pp. 3-28.

<sup>173</sup> Julio Cortázar. “Senhorita Cora”, em *Todos os fogos o fogo*. RJ: Civilização Brasileira, 1972; pp. 69-90.

<sup>174</sup> Julio Cortázar. “Ônibus”, em *Bestiário*. SP: Círculo do Livro, Copyright, 1951; pp. 41-54.

<sup>175</sup> Julio Cortázar. “Verão”, em *Octaedro*. RJ: Civilização Brasileira, 1975; pp. 55-64.

<sup>176</sup> Julio Cortázar. “Manuscrito achado num bolso”, em *Octaedro*. RJ: Civilização Brasileira, 1975; pp. 39-52.

<sup>177</sup> Julio Cortázar. *Os prêmios*. RJ: Civilização Brasileira, 1983.

<sup>178</sup> Julio Cortázar, 62 – *Modelo para Armar*, RJ: Civilização Brasileira, 1975.

“62 – Modelo Para Armar é um emocionante puzzle que permite a cada leitor realizar a sua montagem pessoal desse romance que surpreende por sua forma inovadora, qualidade artística e mensagem humana.”

Em seguida, passo a citar o parágrafo inicial de “Imagens urbanas”, assim como aquele que poderia ser o seu parágrafo final, entremeados pelos resumos dos enredos intermediários, a fim de demonstrar essa sensação de labirinto que traz as reminiscências cortazarianas, ou de caracol que o conto possui - a sua característica da circularidade ou esfericidade:

“Como as personagens de *Noite vazia*, de Khouri, esvazio meu ser com essas imagens urbanas que sempre farão parte de mim, porque, veja bem, o que há de tão fascinante nesta janela que abro, no 15º andar de um prédio, na Graça ou na Barra Avenida, para o espaço imenso das avenidas que lá embaixo se enchem de pontos luminosos que vêm e que vão, e esse emaranhado de viadutos e pontes e tantos ângulos, ocultos, obscuros escondendo sabe-se lá que tipo de sonhos e medos e taras e intenções. Penso que posso ser todas aquelas pessoas lá embaixo. Vejam, por exemplo, aquele homem”... (p. 211).

Homem indignado espera o ônibus.

Mulher miserável pergunta as horas ao homem (...) Lembra de sua prima Marlene.

Mulher miserável é segura pelo braço por um estudante que não a deixa cair ao entrar no ônibus sacolejante.

Estudante pobre passa em casa e depois vai rondar num bar como faz todas as noites.

Moça vê, dentre as garrafas vazias de cerveja, o olhar doce e melancólico do estudante e imagina uma história de amor com ele.

Outro rapaz tira a moça do bar e transa com ela no carro.

Moça chega em casa, cumprimenta o pai e vai para o quarto.

Pai pensa em sua filha que cresceu e o deixa inquieto.

“O homem anda pelas ruas desertas do seu apartamento, porque já não pode mais andar pelas ruas desertas e ele sente ao mesmo tempo uma saudade indefinida do tempo em que podia andar pelas ruas desertas sem medo de morrer. O homem se sente vazio. O homem abre a janela, no 15º andar de um prédio, na Graça ou na Barra Avenida, para o espaço amplo das avenidas que lá embaixo se enchem de pontos luminosos que vêm e que vão, e esse emaranhado de viadutos e pontes e tantos ângulos, ocultos, obscuros escondendo sabe-se lá que tipo de sonhos, medos, taras e intenções” (p. 221).

Cito agora as frases finais do conto, consideradas prejudiciais a ele, por João Alexandre Barbosa, na orelha de *Geração 90: manuscritos de computador*:

“A cidade pesa no seu espírito. É hora, caro leitor, de ajudar este homem a segurar o seu fardo – e deixe-me dizer-te que sinto que és capaz de fazer isto, porque pareces mesmo ter amadurecido, e esta noite mesma está madura – vês – como uma grande goiaba amarela. E nós a comeremos silenciosamente nesta varanda com vista para o mar” (p. 221).

Por que essas frases seriam dispensáveis no texto, ou amenizariam as reminiscências cortazarianas? Porque se o texto começasse e terminasse com o mesmo argumento, a característica da esfericidade ficaria mais evidente, o “coágulo” do conto estaria bem deslindado, o leitor teria clara a idéia de que foi convidado a participar de uma narrativa circular e, por isso, insólita, segundo uma das palavras-símbolo mais utilizadas para definir a obra de Cortázar, como está em uma das citações retro. Ah, quer dizer que aquele homem que está contando as histórias dos outros é o pai de uma das personagens que circulam na noite da cidade e no final a história retorna para ele?

Mas também pergunto: por que não se pode desprezar, de todo, esse desfecho do autor? Porque ele aponta para uma das características mais fundamentais desse texto que é a multiplicidade de narradores. A pluralidade de vozes é ouvida não somente quando as

personagens que são narradas em terceira pessoa de forma onisciente passam sem aviso a narrar seus sentimentos em primeira, mas também quando o narrador principal de primeira pessoa, de mero observador das personagens que narra, torna-se personagem e passa a narrar sua própria história em terceira. Sem embargo, esse narrador não deixa de finalizar o texto em primeira pessoa. Assim, as frases finais de Carlos Ribeiro seriam o retorno para aquele eu-narrador, que é um mero observador das histórias alheias formadoras das imagens urbanas.

Ao mesmo tempo em que essa multiplicidade de vozes deve fazer parte da estratégia de Carlos Ribeiro de formar uma estrutura textual aberta, à medida que os narradores vão se sucedendo (mas sempre retornando ao inicial), o texto parece adquirir um tom de liberdade, de improvisação, como no jazz. Já que o texto é aberto, todo jogo é possível, qualquer voz poderia entrar a qualquer momento. Rememorando Cortázar, a eficácia e o sentido do conto dependem dos valores que dão o seu caráter específico ao poema e também ao jazz: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros previstos. Esta aproximação entre literatura e jazz também é verificada em *O jogo da amarelinha*, segundo Adair Neitzel<sup>179</sup>:

“A idéia é colocar a literatura e o jazz amalgamados, sugerindo que ambos se constroem sobre o eixo das regras fixas mas também da liberdade, e para tal ambos se entregam à busca pela forma mais livre de expressão, apelando para constantes inovações.”

A pluralidade de narradores contando simultaneamente diversas histórias que se entrelaçam por pequenos detalhes também concerne ao ritmo, à pulsação interna do texto,

---

<sup>179</sup> Adair Neitzel, op. cit.; p. 98



que é frenética como a vida contemporânea, e como aquilo que esperamos de nosso microcomputador (todos querem um super processador, ninguém agüenta uma carroça). Em outras palavras, mas lembrando Baudrillard, se meu micro me possibilita acelerar, recortar, copiar, colar, operar infinitamente, também quero ver meu texto acelerado, alterado, improvisado.

A questão do narrador onisciente também merece destaque aqui. Isto porque apesar de a maioria das histórias de “Imagens urbanas” ser narrada em terceira pessoa por um narrador onisciente - porque aquele narrador inicial de primeira pessoa não é o protagonista, como ordinariamente ocorre –, as histórias narradas em terceira pessoa adquirem no texto uma independência do narrador, parecem performar elas próprias<sup>180</sup>, como se fossem contadas em primeira, e esses personagens de vez em quando entram como eu-narradores, e às vezes inserem outras histórias em terceira, construindo e desconstruindo a idéia do narrador onisciente.

Esse tratamento diferente dado ao narrador por Carlos Ribeiro também provoca um movimento de *escrileitura*, porque embora o conto seja perfeitamente inteligível desde a primeira aproximação, ele instiga o leitor a voltar no texto, a fim de ter claro para si “quem está falando agora”.

---

<sup>180</sup> Julio Cortazar. “Del cuento breve y sus alrededores”, op. cit.; pp. 400/401: ...”cuando escribo un cuento busco instintivamente que sea de alguna manera ajeno a mí en tanto demiurgo, que eche a vivir con una vida independiente, y que el lector tenga o pueda tener la sensación de que en cierto modo está leyendo algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta de sí mismo, en todo caso con la mediación pero jamás la presencia manifiesta del demiurgo. Recordé que siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse como al margen mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgico) detalles o pasos de una situación a otra. El signo de un gran cuento me lo da eso que podríamos llamar su autarquía, el hecho de que el relato se ha desprendido del autor como una pompa de jabón de la pipa de yeso.”

Um homem observa “imagens urbanas” do 15º andar de um edifício, colocando-se como eu-narrador, mas, em vez de narrar sua história, começa a contar as de outros personagens em terceira pessoa. Narra a do homem miserável e agressivo que nos traria reminiscências de “O cobrador” de Rubem Fonseca, se não fosse pela covardia que o impede de cobrar a conta da sociedade. Depois narra a de uma mulher de meia idade também triste e miserável. Quando essa história é contada em terceira pessoa, a própria personagem entra em primeira falando de seus sentimentos, depois volta para o narrador de terceira pessoa, que narra a da prima Marlene, mas, sem aviso, a mulher é que passa a contar a história de sua prima, retornando ao narrador inicial que continua contando a da mulher até a entrada do personagem estudante. No caso da moça do bar que se interessa calada pelo estudante, essa modificação da voz que narra também ocorre porque a filha passa a contar em primeira pessoa sua história ou a de um amor apenas sonhado e não vivido, até que fala de seu pai, que de narrador dos contos alheios em terceira pessoa, torna-se também personagem, narrando a própria história em terceira pessoa, quando o comum seria em primeira, já que ele começa desta forma, e assim por diante vão acontecendo os jogos<sup>181</sup> com o narrador.

---

<sup>181</sup> Invoco, aqui, a tese de Adair Neitzel já citada, em que desde o título, “jogo” é uma das palavras-chave. Ela adquire uma importância ainda maior no trabalho da autora, quando analisa *O jogo da amarelinha*, de Cortázar, que, por sua vez, também possui a palavra “jogo” no título. Diz Adair Neitzel, op. cit; p. 41: “A literatura de invenção cortazariana é marcada pelos jogos que ela propõe, e com estes trabalha-se a idéia de que o leitor é co-participante do processo de escrita. O jogo, além de ser referenciado no próprio título da obra, é seu tema central. Ele indica a dinâmica de estruturação da obra, uma leitura que pode ser efetuada segundo as regras do jogo da amarelinha, aos saltos, em que o jogador saltita de uma casa a outra, em diversas posições, num caminho ziguezagueante e de idas e voltas. A arquitetura do jogo da amarelinha é bastante variável, tanto pode ser em formato de caracol, como composta por quadrados, círculos ou ambos. A palavra jogo também merece destaque no parágrafo final da tese de Adair Neitzel, op. cit; pp. 297-298: “Uma escrita hipertextual para ser o resultado de um pensar e de um fazer mais flexíveis precisa estar assentada sobre “um sistema de infinitas relações de tudo com tudo”, uma rede de relações que alarga as

Uma observação de Mario Vargas Llosa sobre a obra de Cortázar, citada por Adair Neitzel, merece ser trazida à discussão, porque ela também se coaduna com “Imagens urbanas”:

“en los libros de Cortázar juega el autor, juega el narrador, juegan los personajes y juega el lector, obligado a ello por las endiabladas trampas que lo acechan a la vuelta de la página menos pensada”.<sup>182</sup>

Simultaneamente, ocorrem os jogos de telas e janelas, a pilhagem da história. É como se a narrativa de cada personagem individual fosse uma tela, um *link*, uma janela. A tela do homem miserável e agressivo que nos lembra “O cobrador” de Rubem Fonseca poderia ser um conto, a tela do estudante poderia constituir outro, a da filha, um terceiro, e assim por diante. A ligação entre as histórias ocorre por pequenos detalhes, como a mulher miserável que pergunta as horas a “O cobrador covarde”, mas são esses liames que dão a sensação de

---

significações, aponta para amplos horizontes para não se incorrer na tentação de apenas mudar o aparato tecnológico, sem mudar a prática literária. Não importa se a escrita se acumula sobre a página de um livro ou sobre a tela do computador, mas se ela se coloca aquém da convencionalidade, se ela oferece ao seu leitor não apenas conexões barulhentas, mas silenciosas, não apenas resultados previsíveis, mas elementos de descontinuidades, um texto que se estrutura como um jogo, o jogo das relações hipertextuais.”

<sup>182</sup> Adair Neitzel, na obra citada; p. 80, cita Mario Vargas Llosa, *La trompeta de deyá*. In *Cuentos Completos*, vol. 1, Cortázar. Buenos Aires: Alfaguara.

pilhagem e acabam por formar a totalidade do conto, cuja fotografia<sup>183</sup> traduz a idéia de esfericidade e de multidimensionalidade<sup>184</sup>.

Se todas as janelas estivessem abertas no computador, e cada uma das personagens fosse um *link*, poderíamos abrir a história em qualquer deles, que as ligações aconteceriam em algum ponto do texto. Do mesmo modo, poderíamos tomar aleatoriamente uma página do texto para começar a leitura que ela nos levaria a avanços e retornos para bem entender o[s] enredo[s]. Tanto é que quando apresentei o conto aqui, comecei falando da prima Marlene, que é a quarta personagem a aparecer. Talvez tenha feito questão de iniciar assim, não mais recorde, mas é também provável que o tenha feito intuitivamente, por estar mergulhada na idéia de hipertexto.

Uma das características do hipertexto mais facilmente verificável em “Imagens urbanas”, como já salientei, é o embricamento de histórias dando ao texto um efeito caleidoscópico. Outrossim, a noção de obra aberta<sup>185</sup> é muito utilizada pelos autores para

---

<sup>183</sup> Julio Cortázar. “Algunos aspectos del cuento”, op. cit.; pp. 384/385: ....”la novela y el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un ‘orden abierto’, novelesco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por la forma en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación.” ....” es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento.”

<sup>184</sup> Adair Neitzel, op. cit.; p. 68: “Portanto, a existência de uma escrita multidimensional formada por uma pluralidade de percursos narrativos labirínticos é anterior ao surgimento da informática. Muitos escritores largamente fizeram uso dos processos de escrita por associações, armazenando dados de diferentes tipos num só documento, que o identifica com o texto elástico, o *stretch text*. Um tipo de documento que amplia o potencial do conteúdo do impresso e o envolve num alo de indeterminação porque não existirá última página enquanto a escrita for o resultado do “jogo-invenção”, um contínuo convite à descoberta, à revelação.”

<sup>185</sup> Adair Neitzel, na obra citada, p. 11, rememora Umberto Eco, com os seguintes dizeres: “Umberto Eco, em sua *Obra aberta*, fala do romance organizado de forma não definida e não acabada, que constitui um espaço de trocas entre leitor e autor, que oferece autonomia ao leitor não só de interpretação mas também de intervenção na sua forma de composição. Apesar de reconhecer que a abertura da obra se dá em parte pela

definir hipertexto. Esse sentido de obra aberta pode ser verificado nas já citadas frases finais do conto, em que o narrador instiga o leitor a interagir<sup>186</sup> com o texto. Ao convidá-lo para apreciar as “imagens urbanas” desde aquela sua varanda com vista para o mar, o conto parece adquirir um tom de brincadeira<sup>187</sup>, o humor que aproxima as pessoas. É como se o narrador dissesse: veja, leitor, você pode observar essas histórias comigo, mas você também pode fazer parte de qualquer teia que esteja sendo tecida agora nesta sua cidade, “a poucos graus de separação”.

---

forma como o autor elabora os efeitos comunicativos, pela maneira como ele formula questionamentos que permanecem no texto de forma velada e que ele se abstém de responder, Eco centra a teoria da poética aberta na interpretação que o leitor efetua, na sua fruição. E esta é entendida como interpretação e execução, ‘pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original’. Assim, Eco coloca o leitor como um ‘centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis’, priorizando o processo de *escreitura* como princípio de constituição da abertura da obra.

Na página 12, op. cit., Adair Neitzel coloca que procurará demonstrar no decorrer de sua tese que os princípios que norteiam uma obra como aberta são similares aos que compõem a obra hipertextual.

<sup>186</sup> Adair Neitzel também coloca a “interatividade” como uma das palavras-chave de sua tese, no resumo. No capítulo 3, item 3.5, intitulado “Uma leitura interativa”, op cit., p. 232, ela invoca a autora Lúcia Leão: “Para Lúcia Leão, a interatividade se define quando o agente consegue, em contato com o objeto literário, interagir sobre este, deixar sua marca distintiva, um ‘trabalho-proposta’ para o leitor. Nesse sentido, ‘a obra só se revela mediante a participação efetiva do leitor’.”

<sup>187</sup> Vide nota 148.

## **6. LITERATURA NA INTERNET - UM CONTO: “O HOMEM DA CASA”;**

### **MUITOS BLOGS**

#### **“Receita de NFL<sup>188</sup> ao Forno**

Massa:

4 xícaras de chá de Lya Luft

2 xícaras de chá de Lygia Fagundes Telles (dê preferência à marca Últimos romances)

1 ½ xícara de chá de Clarice Lispector (se utilizar a marca contos, utilize somente ½ xícara)

3 colheres de sopa de Hilda Hilst (opcional; caso deseje dar ao prato uma cor mais moderna, substitua por 3 colheres de sopa de Fernanda Young; o ideal é que encontre o teor picante desejado)

Bata todos os ingredientes e deixe a massa descansar por 30 minutos em uma tigela envolta por uma Folha de São Paulo. Leve ao forno por aproximadamente 1 hora, ou até que a discussão sobre Literatura Feminina na Folha de São Paulo fique dourada e crocante.

Cobertura:

4 colheres de sopa de Fluxo de Consciência (colheres rasas, para não “brigar” com a massa)

1 lata de Emoção Condensada

a mesma medida de Senso Comum e ordinário

3 colheres de sopa de Introspecção Mulherzinha (jamais utilize a marca Jane Austen Witticism, pois é excessivamente suave; a marca Virginia Woolf Elephantine Sullenness poderá empelotar; dê preferência à marca Mr. Right, ou à similar merely Seeking My Identity; Mr. Right, utilizada por nossas avós e pelos famosos *chefs* Grimm, é ingrediente eterno; certifique-se de que na embalagem há o selo da Identificação Emocional com o Personagem)

3 Atitudes-de-Saudável-Desprezo-A-Forma-Ritmo-E-Estilo, batidas em neve

Leve ao fogo baixo o fluxo, a emoção condensada, o senso comum e a introspecção, mexendo sempre, até obter um creme liso. Tire do fogo e deixe esfriar.

---

<sup>188</sup> Nova Literatura Feminina

Acrescente delicadamente as atitudes batidas em neve.

Coloque a cobertura sobre a massa e leve à geladeira por 3 horas, no mínimo, ou até sonhar que um sapo vestido de monge tibetano diz: ‘livre-se da necessidade da busca por termos ideais. Concentre-se na Transmissão de Emoção e na Fluidez Narrativa, em detrimento de elementos nocivos como Estilo e Estrutura. Só assim alcançamos a Identificação Completa. Somente através da Evocação de Nossa Própria Experiência, refletida no Espelho da Prosa’. Quando o sonho terminar com uma placa que indica a estrada para Saskatoon, onde se lê: ‘give women writers and poets a bad name’, sirva em taças de papel print-max e decore com raspas de batom rouge Absolu, da Lancôme. > (06/04/2004 01h30)<sup>189</sup>,”

“O homem da casa”, conto de Jeanette Rozsas, foi retirado da Internet, do *site* mencionado em nota de rodapé<sup>190</sup>. Ele não constitui um hipertexto, conforme o sentido explicitado na análise do conto anterior, sequer em grau leve. Não existem *links* a serem percorridos, não são necessários avanços e retornos, e o significado do texto está encerrado em si mesmo.

Como coloquei no capítulo introdutório, decidi que uma dissertação cujo mote é a presença da tecnologia na literatura deveria conter algo extraído da rede, considerando que este é um meio de publicação de textos significativo atualmente. Contudo, a idéia de retirar um conto da *www* era aberta, dependendo, portanto, daquilo que se apresentasse na

---

<sup>189</sup> Juliana Lemos, “Recipe for feeding the fish”, em *Wunderblogs.com*, SP: Editora Barracuda, 2004, vários autores.; p. 179/181.

<sup>190</sup> [www.casadacultura.org/Lit/cont/gr1/rozsas\\_difcil\\_mundo\\_homens.htm](http://www.casadacultura.org/Lit/cont/gr1/rozsas_difcil_mundo_homens.htm)

caçada<sup>191</sup>. Se encontrasse um texto altamente “tecnológico”, um hipertexto integral<sup>192</sup>, repleto de *links* que levassem a diversos enredos possíveis, cada qual com o desfecho respectivo; ou histórias que abrissem seu leque e depois se fechassem num só deslinde; ou narrativas abertas, inconclusas; ou de autoria coletiva, ou que misturassem o visual, o auditivo e o cinético; enfim, um tanto melhor, pois aí o ambicioso subtítulo “narrativas tecnológicas” talvez estivesse mais bem colocado. Não obstante, a caçada me fez chegar à conclusão a que já tinha alcançado Adair Neitzel em relação ao hipertexto<sup>193</sup>, que o meio eletrônico é apenas um novo suporte de divulgação da literatura. Ele não apresenta necessariamente novidades, ao contrário, em sua maioria, os textos contidos na Internet poderiam estar no livro impresso, ou ainda podem ter sido, antes de mais nada, literalmente manuscritos, que são os mesmos textos. O que pode ocorrer, e isto já afirmei aqui, é que alguns destes textos tenham um ritmo de linguagem diferente, mais rápido, que façam lembrar o pulsar tecnológico. De todo o modo, inspirados nesse pulsar e no ritmo frenético da vida contemporânea, é indiferente que os textos tenham sido primeiramente publicados no meio eletrônico ou no livro impresso. Outrossim, no que concerne à literatura propriamente, a Internet não parece estar povoada de hipertextos, mas de simples textos.

---

<sup>191</sup> Vide nota 18.

<sup>192</sup> Vide nota 156.

<sup>193</sup> Adair Neitzel, op. cit.; pp. 5-6: “Num primeiro momento, o hipertexto eletrônico causou uma tensão à medida em que se apresentou com novos aparatos: o *mouse* e o teclado substituem o lápis, a folha plana do livro é substituída pela tela, os caracteres impressos imóveis por caracteres móveis que se compõem e decompõem facilmente, o livro em meio eletrônico passa a ser um composto de bits. E, evidenciaremos, porém, que apesar desses novos aparatos, não houve uma ruptura com relação aos procedimentos textuais empregados pelo autor na construção do texto, bem como veremos que as características atribuídas ao hipertexto eletrônico são extensivas ao hipertexto em meio impresso”.



Esta é uma hipótese traçada por quem não tem grande familiaridade com a rede. Como deixei entrever em “Eletroalma”, muita tecnologia me cansa e confunde. Ainda prefiro o telefone ao *e-mail*. Tocar nas páginas de um livro, ou sanar a dificuldade de transpor uma idéia para uma frase numa folha em branco de um caderno velho, são coisas que me deixam mais à vontade do que o contato com a tela<sup>194</sup>, onde, segundo dizeres de Baudrillard colocados no capítulo anterior, há uma espécie de imersão, e nunca uma interação. Assim, pode ser que um navegante cativo da *web* encontrasse o conto integralmente hipertextual que não achei, pois como disse Ivan Lessa, na apresentação do livro *Wunderblogs.com*,”o que houve, neste caso, que acredito primeiro e único em brasileiro, é que tanto computador quanto livro deram uma bela congelada (friso, lato [sic] senso,o termo) e agora aí está para apreciação daqueles que ainda não se atrevem, ou não sabem como – coitados! – singrar as singulares águas agitadas da Net”<sup>195</sup>.

E foi mesmo pela resistência em navegar que recorri ao *Wunderblogs.com*<sup>196</sup>, uma coletânea de textos de autores brasileiros que mantém *blogs* na Internet, abrangendo publicações originárias da rede. Se *blog* é diário, trata do cotidiano, portanto, coaduna-se mais com a crônica, são escritos quaisquer. O fato é que os textos desses blogueiros na obra citada não me soaram como contos. Ri muito com os esquetes de Daniel Pellizzari, autor conhecido na cena literária gaúcha, inclusive contista, e proprietário da editora Livros do

---

<sup>194</sup> Curioso que, hoje em dia, as pessoas sintam necessidade de justificar a sua hostilidade com a tela. Será que a maioria aprecia ou justifica?

<sup>195</sup> Ivan Lessa, “Notícias do Bloguistão”, em *Wunderblogs.com*, SP: Editora Barracuda, 2004, vários autores, p. 7.

<sup>196</sup> *Wunderblogs.com*, SP: Editora Barracuda, 2004, vários autores.

Mal. Pela preguiça informática e dada a convivalidade fantasma<sup>197</sup> proporcionada pela Internet, tomei a coragem de lhe encomendar um conto (com os caracteres de Cortázar: significação, intensidade e tensão) em que ele travasse as relações que bem entendesse entre literatura e tecnologia, e depois publicasse em seu *blog failbetter.wunderblogs.com*, ou então que me indicasse algum texto seu. Se a Internet é um espaço onde qualquer um pode publicar o que quiser sem a mediação de um editor e de qualquer censura<sup>198</sup>, brinquei de trilhar o caminho contrário, fazendo as vezes de editora anônima. Muito educado, Pellizzari disse que não poderia escrever o texto, nem indicar algo seu, pois esse não era um assunto que o atraísse, literariamente. Acrescentou, ainda, que todos os seus contos foram publicados originalmente na rede, e só depois transpostos para o papel. A resposta do escritor pareceu-me significativa, embora acredite que ele tenha tomado a proposta apenas pela questão temática, mas isto demonstra que os contos da rede, em sua maioria, são comuns, podendo ser publicados em livro posteriormente que produzem efeitos similares, e abarcam os mais variados temas, não se deixando levar pela frieza das fibras óticas da eletrônica.

Então o oceano informático mandou o seguinte recado: “-Sinto muito, mas você vai ter que navegar”. Já havia visitado na Internet os *blogs* dos autores do *Wunderblogs.com*,

---

<sup>197</sup> Vide pp. 84-85 e nota 126.

<sup>198</sup> Segundo Pierre Lévy, op. cit.; p. 246, “o ciberespaço faz uma verdadeira revolução, já que permite – ou permitirá em breve – a qualquer pessoa dispensar a figura do editor, do produtor, do difusor, dos intermediários em geral para disseminar seus textos, sua música, seu mundo virtual ou qualquer outro produto do seu espírito.”

tomei umas referências de *sites* de literatura na Folha de São Paulo<sup>199</sup>, mas foi no *cade.com.br*, pelo argumento “contos” simplesmente, que encontrei “O homem da casa”.

Este texto foi escrito por Jeanette Rozsas, tendo obtido o 1º lugar no Concurso Nacional de Contos “Newton Sampaio”, do Governo do Estado do Paraná, em 2003. Segundo consta no *site* mencionado na nota 190, a autora, natural de São Paulo, é advogada e escritora. Escreve contos, crônicas e romances. Vem recebendo inúmeros prêmios em concursos literários, inclusive no exterior (Portugal e Estados Unidos). Participa de inúmeras antologias. Integra o grupo Contares, de contistas paulistanos, com três coletâneas publicadas: “Contares”, “Novos Contares” e “Contares conta o Natal”. Publicou, pela editora Vertentes, o livro de contos “Feito em silêncio”, premiado no concurso de obras publicadas da Academia de Letras de São Lourenço. Acaba de lançar o romance “Autobiografia de um Crápula”, pela editora Limiar. É colaboradora de diversos *sites* na *web*.

Cética porque não estava encontrando nada na rede, “O homem da casa” tomou-me pela temática e pelo fluxo de linguagem rápido. À medida que ia lendo, o texto parecia preencher aquele coágulo inicial que me levou a escrever “Eletroalma” e esta própria dissertação, lembrando-me dos dizeres de Cortázar, colocados na introdução, no sentido de que ao final da escritura de seus contos, ele se dá conta de que o deslinde do texto estava tão contido naquele coágulo inicial quanto o próprio ponto de partida. Assim, recebi este último conto de meu trabalho como um presente da “geografia móvel e invisível da informação que paira sobre nós”, conforme imagem de Lévy repetida no decorrer deste

---

<sup>199</sup> *Folha de São Paulo* de 13-10-2004, *Folha Informática*, “Folia literária”; pp. F2 e F3,

trabalho. Mas também como um fruto maduro caído da árvore na necessária última hora, à imagem e semelhança da vida contemporânea, na incessante reta final desta dissertação.

Agora convidaria meu leitor para visitar o endereço eletrônico mencionado na nota 190 e ler o texto em análise. Caso não seja de sua vontade ou possibilidade momentânea, passo a apresentar o resumo, antecedendo os comentários sobre o texto.

O homem da casa está muito atarefado, morrendo de sono, mas tem que levantar para trabalhar, sem fazer barulho por questão de sobrevivência conjugal. Tem que tomar banho, colocar a roupa que já está apertada, engolir o café, folhear o jornal, pegar a pasta. Enquanto isso pensa que só lhe cabe pagar as contas, não tem tempo para fazer sexo, nem para ir a um bar, só engorda e não consegue dormir. Sai de casa, mas esquece a pasta. Chega ao carro, dá-se conta, volta para apanhá-la, tranca o elevador com o sapato, agüenta as batidas histéricas do vizinho. Vocifera: puta-merda, porra. Lembra que só se importam com os cheques que assina, não há esforço para conseguir emprego; que as crianças cobram sua presença; do primeiro casamento; do segundo, que não pretende desmanchar porque divórcio sai mais caro; do trânsito que ainda tem que enfrentar, podendo se atrasar; da boa apresentação do produto que tem de fazer na reunião da diretoria; do emprego que não pode perder aos 40 anos; dos exames de saúde que tem a fazer, em que qualquer alteração, “sinto-muito-mas-vamos-ter-que-prescindir-dos-seus-serviços.” Mas chega em tempo, sai do carro, esquece das chaves no contato, abre de novo, pega a chave, tranca, corre para o elevador, mas como num breque de mão, pára. Volta ao carro, abre a porta, pega a bolsa, abre, põe a mão no fundo, tira o batom, a escova e o blush, ajeita o espelho, e se arruma

mais um pouco. Pronto, está pronta para enfrentar quantos homens houver na reunião, até o presidente.

Como dizia, o conto foi me envolvendo pelo ritmo da linguagem, que é bem mais acelerado do que consegui transpor para o resumo apresentado, o que se deve à elaboração de bem talhadas frases curtas, e pela temática do estresse contemporâneo, que a autora descreve e narra com grande riqueza de detalhes.

Se em “Eletroalma” contei a chegada em casa depois de um dia de trabalho de uma personagem atribulada pelo estresse do *modus vivendi* contemporâneo, quando encontra apenas máquinas eletrônicas e controles remotos para interagir, em “O homem da casa” li como se opera a saída de casa, pela manhã, dessa mesma personagem atribulada pelo estresse “pós-moderno”: “parece até que sou máquina, porra”.

O final da narrativa também me animou a elegê-la como o quinto conto integrante desta dissertação, pois nele vislumbrei, na linha de Adorno, ao comentar sobre obras de Thomas Mann, que sua autora também reconhece o “caráter ilusório da narrativa, a irrealidade da ilusão, e com isso devolve à obra de arte – nos seus termos – aquele sentido da mais alta brincadeira que ela tinha antes de haver representado, na ingenuidade da não-ingenuidade, e de maneira excessivamente íntegra, a aparência como algo verdadeiro”.<sup>200</sup>

Esse sentido da mais alta brincadeira presente no texto, contudo, traz à tona a questão de gênero, a qual eu já havia deixado de lado na monografia final do curso “Ficções que fazem gênero”, conforme comentei na introdução. Assim como me vi obrigada a navegar, senti-me instada a percorrê-la. Entretanto, porque este não é meu “coágulo”, deixo-a à

---

<sup>200</sup> Vide nota 148.

margem mais uma vez, embora constitua uma abordagem interessante, que talvez possa vir a ser deslindada em outra oportunidade.

Não obstante, abro um parêntesis para referir uma obra intitulada *O sexo dos textos e outras leituras*<sup>201</sup>, de Isabel Allegro de Magalhães, em que ela postula a existência de uma escrita *no feminino*<sup>202</sup>. Em “O homem da casa”, alguns elementos lingüísticos criam uma atmosfera masculina na narrativa, mas há momentos em que a escrita da autora está *no feminino*. Isto deve ser proposital, a fim de proporcionar o sucesso da brincadeira final, e o resultado dela, que é a desconstrução do dualismo homem-mulher na contemporaneidade, de que já falava Donna Haraway, conforme está na introdução.

Isabel Allegro de Magalhães diz que algumas narrativas femininas se passam em lugares não situados, atópicos, anônimos e utópicos. Esses lugares teriam a ver com a freqüente projeção das mulheres para fora do real concreto, em direção a um *ailleurs* do desejo, para onde parecem estar sempre prontas a partir.

Isto me faz lembrar a ligação das mulheres com o ciberespaço, pois, segundo Pierre Lévy<sup>203</sup>, o usuário típico da Internet é cada vez mais freqüentemente uma usuária. Assim

---

<sup>201</sup> Isabel Allegro de Magalhães, *O sexo dos textos e outras leituras*, Lisboa: Editorial Caminho, 1995.

<sup>202</sup> Aos dizeres de Isabel Allegro de Magalhães, “Introdução”, op. cit.; p. 11, “em vez de partirmos do princípio de que as mulheres escrevem de forma diferente dos homens, partimos de uma identificação dos elementos, clara ou veladamente, sexuados que os textos possam conter. E é assim que se configuram predominâncias, de forma a podermos distinguir duas fundamentais modalidades de escrita: uma mais próxima do que é a vida, historicamente determinada, das mulheres, e outra mais de acordo com a maneira dominante de estar no mundo, a dos homens (com tantas variantes em cada uma delas quantos os autores). Só então se estabelece a relação texto/sexo do autor. E então é possível verificar que a escrita *no feminino* é, como é natural, a de autoria feminina, mesmo se alguns homens-escritores a tornam sua; mesmo se alguns autores revelam aqui e ali traços idênticos. Mais: é possível descobrir ainda nessa escrita algumas vertentes de novidade trazidas pelas mulheres à literatura – vertentes, em geral, silenciadas, ou silenciosas, ou simplesmente inexistentes, nas narrativas masculinas”.

<sup>203</sup> Pierre Lévy, “Crescimentos paralelos das telecomunicações e do transporte”, op. cit; p. 213.

como a mulher utiliza a Internet como ferramenta para sua ação no “circuito integrado”, conforme expressão de Donna Haraway colocada na introdução - idéia a qual retornarei adiante -, há também o sentido do desejo presente na era tecnológica. Segundo Daniel Link, “mais complicado para teorizar (e, portanto, mais interessante) é o uso da Internet como um degrau para o conhecimento (afetivo e/ou sexual) *real* entre pessoas (muitos matrimônios e muitas aventuras foram cozinhadas no calor da rede). Neste sentido, o que é preciso assinalar é que a Internet põe em contato pessoas que, de outro modo, jamais se conheceriam. E é este *Angst* tão típico dos homens solteiros de nosso tempo (a humanidade masculina), e segundo o qual o amor e o desejo *devem* estar em algum lugar, o que sustenta esta ‘era tecnológica’”. Daniel Link partiu de uma pesquisa universitária dirigida por Sérgio Dayrell Porto onde se concluiu que os internautas brasileiros são preponderantemente homens (72%)<sup>204</sup>. Não obstante, a pesquisa parece estar desatualizada, pois como acabou de ser colocado, a perspectiva mundial é no sentido de que cada vez mais o usuário da Internet é uma mulher (e acredito que o Brasil deva seguir esta mesma tendência). Neste sentido, é possível que a projeção das mulheres para fora do real concreto, em direção a um *ailleurs* do desejo, para onde parecem estar sempre prontas a partir, de que falava Isabel Allegro de Magalhães, encontre seu *locus* no ciberespaço. Esse *ailleurs* do desejo poderia ser o desejo de convivalidade fantasma há pouco lembrado.

Assim é que, em “Eletroalma”, criei uma personagem que tentava evitar a solidão se aturdindo com as materialidades eletrônicas presentes a seu redor, teclando, navegando e

---

<sup>204</sup> Daniel Link. “Escada para o céu (sobre ficção científica)”, op. cit.; p. 106, consta tanto a citação quanto o resultado da pesquisa.

fazendo sexo virtual. Jeanette Rozsas, embora sem falar em ciberespaço, mas desenvolvendo uma narrativa e um ritmo de vida para a personagem que lembra o pulsar tecnológico, criou uma personagem também angustiada, insatisfeita e aflita com seu modo de estar no mundo, parecendo estar sempre pronta para “correr” para outro lugar. No entanto, sua insatisfação é labiríntica e o outro lugar para o qual parte e o outro dia que chegará dão ao leitor a sensação de que serão iguais, e assim sucessivamente.

Isabel Allegro de Magalhães coloca a casa como lugar central que funciona metonímica e metaforicamente como lugar da escrita e do corpo das mulheres<sup>205</sup>. A mulher no “circuito integrado” -, uma executiva que muitas vezes ganha mais que o marido, depois de retocar a maquiagem e retocar os cabelos, é capaz de confrontar-se na vida pública, “até com o presidente”. Mas onde é que ela se prepara para empreitada de tal envergadura? No útero de seu lar. O conto não é passado na reunião da presidência da empresa, nem nos seus bastidores, mas na casa da personagem.

Isto também é verificado em “Eletroalma”. Descrevi uma personagem estressada com todas as possibilidades que a “era da informação” lhe oferece, mas o elemento espacial da narrativa também é a casa. A personagem não aparece numa festa *rave* dançando música eletrônica, nem num escritório de *design* elaborando projetos, mas esses detalhes vêm num fluxo de pensamento fragmentado, quando a personagem chega em casa e consegue expirar de modo ofegante essas “intensidades”<sup>206</sup>.

---

<sup>205</sup> Isabel Allegro de Magalhães, “O sexo dos textos: traços da ficção narrativa de autoria feminina”, op. cit.; p. 37.

<sup>206</sup> Fredric Jameson, op. cit.; p. 43: “No que diz respeito a expressão e sentimentos ou emoções, a liberação, na sociedade contemporânea, da antiga *anomie* do sujeito centrado pode também implicar não apenas a



O conto “A cabine”, de autoria feminina, também se desenvolve na casa da personagem, em um home-office.

A se acatar a tese de Isabel Allegro de Magalhães, como um contraponto de autoria masculina, poder-se-ia citar “O pacificador”, em que a narrativa se passa num espaço exterior, na viagem da personagem entre vários países (ao lado de viagens virtuais, como na telinha de celular de hacker).

Fechando o parêntesis de *O sexo dos textos*, trago algumas rememorações de Donna Haraway. Se quem amarra os cadarços de um sapato de pelica, tanto pode ser um homem com uma mulher (sapatos amarrados parecem de homem, sapatos de pelica parecem de mulher), assim como quem deve chegar no escritório às oito horas da manhã e pagar todas as contas da casa, tanto pode ser um homem, como uma mulher, isto é porque, em tempos de metrosssexuais<sup>207</sup>, a mulher está no circuito integrado. Esta expressão foi usada por Donna Haraway no texto mencionado na introdução para demonstrar que, na contemporaneidade, família, mercado e fábrica não são mais coisas estanques para as mulheres, mas que elas se inserem concomitantemente em todos esses setores. A tecnologia ainda propicia que a mulher permaneça no circuito integrado, sem sair de casa, produzindo

---

liberação da ansiedade, mas também a liberação de qualquer outro tipo de sentimento, uma vez que não há mais a presença de um *ego* para encarregar-se de sentir. Isso não é a mesma coisa que dizer que os produtos culturais da era pós-moderna são completamente destituídos de sentimentos, mas sim que tais sentimentos – a que pode ser melhor e mais correto chamar, seguindo Lyotard, de ‘intensidades’ – são agora auto-sustentados e impessoais e costumam ser dominados por um tipo peculiar de euforia”.

<sup>207</sup> Este termo tem sido utilizado para designar as novas atitudes dos homens contemporâneos, principalmente no que diz respeito a mudanças exteriores, como utilização de acessórios de moda, cosméticos, feitura de cirurgias plásticas e tratamentos estéticos em geral, aproximando-se de atitudes antes exclusivamente femininas, mas também no que diz respeito a modificações interiores, como a vivência aberta de uma sensibilidade que anteriormente era considerada uma característica preponderantemente feminina, até mesmo em relação aos cuidados com os filhos.

em seu *home-office*. Entretanto, pergunto: isto também não seria verdade em relação ao homem? O executivo de calção e sandálias não vem dirigindo empresa situada em outras geografias, de seu *home-office*, pela rede, simultaneamente à troca de fraldas dos filhos? Sim, Donna Haraway acerta ao dizer que a ideologia ciborgue ajuda a desconstruir dualismos problemáticos, de que é exemplo homem-mulher.

Tanto em “O homem da casa” como em “Eletroalma”, as personagens estão em movimento demasiadamente acelerado, o que causa um tipo peculiar de euforia, aquela da era da ansiedade<sup>208</sup>. São textos expressivos de um tempo em que, conforme se leu em Gumbrecht, o presente é onipresente, havendo simultaneidade de sensações e intensidades múltiplas, para remeter aos dizeres de Vivian Sobchack propostos no capítulo introdutório. Por onipresente, este é tão exaustivo que se torna insatisfatório, daí que quando em “O homem da casa” se lê “todo mundo reclamando que desse jeito não dá, aonde é que a gente vai parar?”, esta frase que diz respeito, no conto, à conjuntura econômica, bem se aplica ao sentimento de angústia que perpassa toda a narrativa, de um presente que parece levar a um futuro que é o mesmo, ou de ilusões perdidas, para parafrasear o famoso título de Balzac. A imagem pública da personagem estará sempre intacta, penteada e maquiada, como convém ao sujeito que vive na sociedade do espetáculo, do simulacro e da imagem, mas seu coração continuará literalmente acelerado, sua “eletroalma” exasperada.

O modo de escrita também é semelhante em ambas as narrativas. O tempo verbal utilizado é sempre o presente. A escrita é fragmentada, as frases abandonam

---

<sup>208</sup> Vide nota 206. Vide também Vivian Sobchack, p. 39, e a nota 93, onde se refere esta expressão de Jameson, “a era da ansiedade”.

propositalmente o predicado, privilegiando as associações de idéias não hierarquizadas, como o fluxo de informação aleatória que caracteriza a noção de simultaneidade, conforme se viu em Vivian Sobchack na introdução. Em “O homem da casa”, por exemplo, a linguagem abarca, simultaneamente, ação e pensamento. À medida que a personagem está se preparando objetivamente para ir ao trabalho, ou seja, enquanto toma banho, veste-se, toma café, pega a pasta e os documentos necessários, pensa, entre parêntesis e reticências: “(se nem sexo dá para fazer, o que dizer...) (...então de lazer: cinema, teatro, um papo com a turma, jogar conversa fora, falar abobrinha...) (... nessas horas, dá uma saudade do tempo de faculdade...) (... e pensar que eu vivia reclamando...) (nada de cigarro, bebida, comida, o que mais?) (se ainda sobrasse dinheiro, mas nem isso...)”.

Como disse, “O homem da casa” surgiu-me como um presente porque ele me pareceu completar a esfera de “Eletroalma”, à moda cortazariana, sendo-me possível traçar várias semelhanças entre essas duas narrativas, conforme se viu. Não obstante, além disso, da brincadeira com o narrador (que é tão antiga quanto Dom Quixote), e da questão de gênero que poderia ser deslindada, na discussão e nos termos que propus parece haver pouco a mais a falar deste conto. E logo aquele que foi extraído da Internet, onde o *Google*, por exemplo, tem um arquivo de aproximadamente 8 bilhões de páginas, e a *Microsoft* pretende que seu mecanismo use informações de um banco de dados com 5 milhões de documentos da Internet<sup>209</sup>. Sim, mas há que saber navegar. Mais: há que se ter o mapa da navegação. Não o consegui, confesso. Não encontrei novidades nos contos que li na Internet, mas

---

<sup>209</sup> Conforme consta no jornal *Zero Hora*, *ZH digital*, Porto Alegre: 17 de novembro de 2004, “Microsoft lança sistema de busca na Web”; p. 5.

posso falar de algo diferente, se encerrar a análise de textos do “gênero literário” conto, e me permitir pensar sobre os *blogs*. Aí sim estarei completando uma outra esfera que entrelacei neste trabalho - a dos “transgressores do computador”.

Todavia, apesar de ter visitado a maioria dos *blogs* dos autores do *Wunderblogs.com* na Internet, falarei aqui apenas da obra impressa *Wunderblogs.com*, que já constitui um bom *corpus*. Milhares de pessoas mantêm *blogs* na Internet, mas os autores desse livro me são bem recomendados<sup>210</sup>.

Há algum tempo, vinha percebendo certa mudança no modo de escrever de meu cronista preferido. Luís Fernando Veríssimo não é mais o mesmo, ele também incorpora os mil focos da cultura, para reutilizar expressão de Barthes. Apesar de manter a ironia refinadíssima, aquela sintaxe labiríntica, que ia e que vinha em frases enormes como nos tempos de *O analista de Bagé*<sup>211</sup>, agora convive com um estilo mais enxuto e às vezes rápido. A contemporaneidade atribulada também atingiria o escritor de sucesso comprometido com a entrega de textos para um sem-número de periódicos do país? Compare esses dois períodos: “Alzira, 43 anos, funcionária pública graduada, bonita mesmo se não tivesse feito a plástica, divorciada, uma filha que mora com o pai, Posto 5, domingo de manhã, avista, vindo na sua direção entre os guarda-sóis e os argentinos,

---

<sup>210</sup> Segundo Carlos André Moreira, em “Show de Blog”, texto publicado em P.A, jornal *Zero Hora*, *Caderno de Cultura*, 10-07-2004; pp. 4-5, “seguindo na analogia futebolística (cuja proposital vulgaridade provavelmente desagradaria a alguns dos autores do Wunderblogs.com), o time tem talentos individuais com diferentes estilos de jogo, mas forma uma equipe coesa o bastante para disputar o título de uma das coletâneas de qualidade mais homogênea presente nas livrarias atualmente. Todos escrevem bem – alguns muito bem – têm opiniões estruturadas (assumidamente conservadoras), noções de ritmo ao compor seus textos e uma verve que garante ao leitor um passeio agradável por cada parágrafo”.

<sup>211</sup> Luís Fernando Veríssimo. *O analista de Bagé*. P.A: L&PM Editores, 1982.

Rogério, de 22 anos<sup>212</sup>”, e “O presidente se enganou quando disse que o brasileiro tem a obsessão de não trabalhar. O que atrapalha no Brasil é a obsessão que as pessoas têm por trabalhar. Uma decorrência da absurda mania de comer e do vício de sobreviver<sup>213</sup>”. Daí que a crônica também mudou. Não apenas a ficção recebe a mixagem da “Terceira Idade da Máquina”<sup>214</sup>, mas também a crônica.

E isto me faz retornar ao *Wunderblogs.com*<sup>215</sup>. Como já disse, pensei que ali encontraria contos. É possível que exista mesmo um ou outro, mas nenhum deles me ficou na memória. Cada esquete diário do blogueiro constitui um escrito qualquer, não sendo possível uma classificação precisa, como a propósito ocorre em relação a muitos textos literários. Se *blog* chega a ser literatura também não é questão simples de responder. Na catalogação da obra consta “1. Blogs (Internet) 2. Crônicas brasileiras. 3. Internet (Rede de computadores)”. Sim, os textos aproximam-se da crônica porque tratam de temas cotidianos, efêmeros, mas não são apenas isso. Segundo Carlos André Moreira, o veículo “aceita impressões do cotidiano, citações alheias, ficção ou textos sobre qualquer assunto imaginável. Sem imposições de espaço ou periodicidade, o *blog* permite a livre expressão do pensamento sem subordinação a processos de edição que não os do próprio escritor”. Segundo o jornalista, eles “por vezes se assemelham a ensaios ou artigos críticos, a

---

<sup>212</sup> Idem, “Posto 5”; p. 123.

<sup>213</sup> [http://portal.literal.terra.com.br/verissimo/vida\\_publica/vidapublica\\_viciados.shtml?vidapublica](http://portal.literal.terra.com.br/verissimo/vida_publica/vidapublica_viciados.shtml?vidapublica)

<sup>214</sup> Vide nota 5.

<sup>215</sup> *Wunderblogs.com*, SP: Editora Barracuda, 2004, vários autores.

pequenas tiradas que transitam entre a anedota e o aforisma<sup>216</sup>”. Cíntia Moscovich, por sua vez, faz a seguinte

“pergunta rápida: o que são os blogs diante da eternidade? Esses textos, que algumas almas internéticas hospedam num pedaço do mundo que nem mundo é, constituem elementos, imediata e intrinsecamente, caducos. Faz parte do jogo ser assim, feito matéria de jornal: amanhã tudo virou cisco e poeira. Se não fosse desse jeito, não seria blog – seria outra coisa. Qualquer outra coisa.

Instrumento precioso (ao menos para quem tem computador e vocabulário razoável em pelo menos três línguas estrangeiras, incluindo (muito) latim), os weblogs servem de ponto de encontro, espécie de ciberqueto, onde os ímpares encontram seus pares. Há de tudo: desde críticas literárias feitas por acólitos na matéria (que parece ser a preferida, a despeito de a literatura portuguesa restar num canto solenemente ignorada) a confissões de cama-e-banho.

(...)

Todo o respeito e liberdade e crédito a quem tenta fazer alguma coisa de novo sob o sol.

Mesmo que a eternidade dê de ombros e faça entender, sem nenhuma delonga, que não tem nada a ver com isso<sup>217</sup>.”

Assim, o primeiro dado interessante a respeito dos *blogs* é essa confusão de fronteiras entre os gêneros literários e inclusive extraliterários. Eles não são contos, não são crônicas, não são reportagens jornalísticas, não são ensaios, não são confissões, não são crítica literária, não são anedotas, não são ditos populares, não são “frases”, não são palíndromos. Por outro lado, podem mesclar alguns desses “gêneros”. Não tenho conhecimento de que críticos e teóricos tenham arriscado uma classificação, o que tanto pode se dever ao fato de ser uma prática incipiente, como também porque a teoria contemporânea trabalha

---

<sup>216</sup> Carlos André Moreira, “O efêmero almeja a permanência”, e “Show de blog”, textos publicados em P.A., jornal *Zero Hora*, *Caderno de Cultura*, 10-07-2004; pp. 4-5.”

<sup>217</sup> Cíntia Moscovich, “O umbigo e o vôo”, texto publicado em P.A., jornal *Zero Hora*, *Caderno de Cultura*, 10-07-2004, p. 5.

exatamente com essa confusão de fronteiras entre os gêneros literários. De uma coisa ninguém teria dúvidas: *blogs* são textos. Sim, o óbvio precisa ser explicado. São textos no sentido contemporâneo do termo, que importa no conceito de intertextualidade<sup>218</sup>, à medida que neles se verifica uma mescla de escrituras muito grande.

Esta mistura de escrituras me remete à questão do “*mix*” proposta por Jameson, conforme colocado na introdução, no sentido de que ele seria uma tentativa mal-sucedida de compreender a rede descentrada do capitalismo multinacional a qual nos encontramos presos como sujeitos individuais.

Como dizia um professor do Direito de cujo nome não recordo, as pessoas cada vez mais só conversam abobrinhas. Uma abobrinha bem esmiuçada pode valer uma grande crônica, mas é provável que o cronista escreva um texto coeso, e que seja fácil nele identificar introdução, desenvolvimento e conclusão. O texto do blogueiro, por seu turno, em geral não falará de uma abobrinha tão-somente, ele será um *mix* delas. Haverá abóboras eruditas, abóboras escrachadas, e assim por diante. Outrossim, o blogueiro não fará qualquer introdução sobre seu assunto, entrará nele de sola, e mudará de goiaba (Ruy Goiaba é muito bom<sup>219</sup>) com a mesma facilidade com que faz na mesa do botequim ou com que zapeia no controle remoto. O blogueiro também quer se emaranhar nas teias da rede descentrada do capitalismo navegando com todos os tentáculos. Por não gostar de pedir licença para falar, ele se nega como cronista. Embora a primeira frase do texto a seguir situe o leitor, veja-se a nota de rodapé do blogueiro:

---

<sup>218</sup> Vide nota 38.

<sup>219</sup> Ruy Goiaba, em *Wunderblogs.com*; pp. 210-237.

“Já que a ordem do dia parece ser mesmo falar sobre a Guerra-ou-não-Guerra no Iraque, me rendo ao Coro e ofereço aqui os cinco centavos de um ávido leitor de história bélica. Quem discorda pode esperar, mas a guerra é mesmo uma coisa linda de se ler.

Creio que um bom parâmetro para julgar se uma guerra é ou não justificável é tentar imaginar os livros que seriam escritos sobre ela. No caso deste imbróglio Bush-Hussein, é patente a pobreza de elementos para um relato de uma boa briguinha em grande escala. Não estamos falando dos trezentos de Esparta, das estripolias de Vercingetórix, da Guerra do Paraguai, do Mc Donald's de Verdun, do cerco de Stalingrado, do desembarque na Normandia ou da ofensiva do Tet\*, estamos? Esta Guerra do golfo, com sua versão 1.0, seria uma guerra fácil, relativamente limpa e provavelmente rápida, ou seja, careceria de elementos dramáticos que justifiquem sua existência, a menos que você seja um alegre leitor de Tom Clancy. Isto posto, creio que sou contra. > (20/02/2003 2h04)

\* Antes que me incomodem, alerto que esta linha de tempo foi devidamente picotada com o nobre fim de fazer com que eu não soasse como um maldito cronista. Todos sabem que o principal expediente dos malditos cronistas são aqueles arremedos de texto compostos por listas cretinas sobre o mote escolhido, no estilo ‘Amar é suar o sol, chorar a lua, deixar o sorvete cair no chão, enfiar o polegar na testa, [...], e puxa, não é tão bom amar?’. Mesmo que este rol de fatos bélicos memoráveis não se encaixe na mesma categoria, todo o cuidado é pouco quando existe o risco de soar como um maldito cronista. Enxugando as lágrimas, agradeço a compreensão<sup>220</sup>.”

O segundo dado relevante sobre os *blogs* é a já comentada ausência de mediação de um editor e de qualquer censura. Segundo Pierre Lévy, “um dos principais significados da emergência do ciberespaço é o desenvolvimento de uma alternativa às mídias de massa. Chamo de mídias de massa os dispositivos de comunicação que difundem uma informação organizada e programada a partir de um centro, em direção a um grande número de receptores anônimos, passivos e isolados uns dos outros. (...) Qualquer grupo ou indivíduo pode ter, a partir de agora, os meios técnicos para dirigir-se, a baixo custo, a um imenso público internacional. Qualquer um (grupo ou indivíduo) pode colocar em circulação obras

---

<sup>220</sup> Daniel Pellizari, em *Wunderblogs.com.*; pp. 113-114.



ficcionais, produzir reportagens, propor suas sínteses e sua seleção de notícias sobre determinado assunto<sup>221</sup>”.

O terceiro dado importante a respeito dos *blogs* é que eles são textos divulgados sob a perspectiva do tempo real, o que causa modificação no sentido da temporalidade e da espacialidade da recepção. Segundo se viu em Vivian Sobchack, na introdução, no instante pós-moderno e eletrônico, a temporalidade é vista como uma transmissão de informação aleatória. Aquilo que é jogado na geografia móvel da informação tem a recepção imediata dos leitores (ao menos em potencial) de qualquer parte do globo terrestre. Enquanto o jornal de 11 de setembro de 2001 era distribuído sem falar de grandes catástrofes, o blogueiro poderia estar convocando seu gueto para ligar a televisão, ou já manifestando opiniões sobre os fatos. Sim, os jornais também faziam o mesmo no ciberespaço, mas não aquele que o jornaleiro entrega. Daí que a catalogação da obra *Wunderblogs.com* acerta ao colocar *Blogs* (Internet) como item primeiro, e crônicas brasileiras como item segundo. Há, também, possibilidade de atualização dos escritos. Ruy Goiaba, por exemplo, acrescentou uma nota de rodapé em janeiro de 2004 num escrito original de junho de 2002<sup>222</sup>.

Como quarto elemento, poder-se-ia citar a possibilidade de interação entre leitor e autor ou entre leitor e o texto propriamente, já que o primeiro pode contactar o escritor do *blog* por *e-mail*. Foi dentro de um *post* qualquer de Daniel Pellizzari que lhe fiz a “encomenda” antes mencionada. Obras interativas também podem resultar dos *blogs*: Ruy

---

<sup>221</sup> Pierre Lévy, op. cit.; pp. 239/240.

<sup>222</sup> Ruy Goiaba, “Goiaba movie guide”, op. cit.; p. 211.

Goiaba contou com os leitores, dois com *link*, outro sem, para postar o engraçadíssimo ““O homem que sabia djavanês’, capítulo 2 (final)<sup>223</sup>”.

A quinta novidade interessante que alguns *blogs* trazem e que me parece inspirada no próprio ciberespaço é a colocação das notas, que seriam de rodapé, no meio dos textos. As notas de rodapé, orações altamente explicativas, poderiam ser relacionadas aos *links* da *www*. Nos *blogs*, entretanto, é como se o blogueiro forçasse o acesso ao sinal luminoso, facilitando a leitura da nota. Aquele leitor preguiçoso que se nega a ler notas de rodapé ou deixa de pilhar o *link* para acabar o texto logo, tem a oração explicativa bem à sua frente, embora nos *blogs* ela possa não passar de mais uma abóbora:

#### “BRASIL, PAÍS DO FUTURO

Comemora-se hoje a proclamação da república. Apesar de 90% da população não saber o que seja república, e o restante considerar sinônimo para casa de estudante, acredito no Brasil: o futuro aos preguiçosos pertence.

Sem bobajada genética, deixemos isto para os co-irmãos\*, a pachorra é nossa tradição. E ainda que tais assertivas não se demonstrem verdadeiras, isso não maculará minha crença em pelo menos um grande número de talentos nacionais, vide seleção brasileira ou a quantidade de mulheres a vender copo em Portugal.

(\*)”Portugal, no passado, não passava de várias vilas ridículas, meio isoladas, que se detestavam umas as outras. As poucas pessoas de valor logo iam embora pros grandes centros da Europa, e muitos passavam um bom tempo no mar pescando, não sobrava quase ninguém. Por isso que português tem tudo cara de mongolóide; na falta de opção, as pessoas transavam com parente. É um povo igual, a mesma cara: escassez de material genético, e de má qualidade.” (algum Jorge [?] levemente alcoolizado na Capitão Zeferino.)

E há a nossa vocação intelectual, devido ao charme... Vida boêmia, discussões prazerosas, sem medo de aplicação, música agradável, e *trabalho* em casa. Quem não desejaria ser um? É o sonho de consumo da nação\*... e “a educação é a chave para o futuro”.

(\*) outra vantagem é que tuas obras (livros ou pinturas por exemplo) não vendem, e sempre tens com quem presentear outrem – e é algo *sem preço*...

[...] > (15/11/2003 13h00)<sup>224</sup>”

---

<sup>223</sup> Ruy Goiaba, op. cit.; pp.229/230.

O humor seria uma sexta característica dos *blogs* a ser comentada aqui, já que tem presença acentuada neles. A sátira, a alta brincadeira, estão sempre presentes na literatura, tanto no sentido lúdico, descompromissado, quanto em forma de ironia, que pode chegar à crítica feroz travestida de humor.

Por tratar de um tema pertinente a este trabalho - a inclusão digital -, mas com muito humor, leia-se:

#### **“INCLUSÃO DIGITAL – UM TRATADO DE BOLSO**

Mindinho, Seu Vizinho, Maior de Todos, Fura-bolo, Polegar e os dedos do pé (já vi gente com seis dedos em cada mão e seis dedos em cada pé, será que têm nome esses dedos sobressalentes?). Não fiquemos chupando o dedo, vamos pô-lo na ferida.

A Inclusão Digital, nas suas formas mais rudimentares, isto é, no seu nascedouro, não pode ser considerada em si um dado cultural, ela ocorre em todos os animais – a partir dos artrópodes; evidentemente, uma vez só pratica ou pode praticar a inclusão digital quem tem dedo. Logo, chegamos assim à nossa primeira grande conclusão: ‘a Inclusão digital é analógica’. Acompanha o ser humano desde os primórdios da humanidade, desde o seu nascimento até a sua morte. Algumas vezes é prazerosa, outras vezes é dolorida. Impõe-se, pois, um tratado que esclareça as vantagens e desvantagens da Inclusão Digital, doravante chamada aqui apenas pelas iniciais ID.

A ID pode ser feita com todos os dedos, dependendo da situação.

Pode ser autônoma ou heterônoma. Diz-se autônoma quando o inclutor é o próprio incluído; diz-se heterônoma quando a inclusão se dá com o dedo de outrem. A ID heterônoma se divide em interna e externa. A externa é quando o aparelho inclutor é alheio do dono do dedo, quando a inclusão se dá em uma tomada, por exemplo.

##### **FATORES QUE FOMENTAM A ID:**

A fome ou a fadiga, e, mais tarde, o vício faz com que as crianças pratiquem a ID na própria boca;

Para experimentar a própria meleca, crianças enfiam o dedo no próprio nariz; na idade adulta, embora se dispense a meleca, o ato de ID nasal, também chamado popularmente de ‘limpar salão’, acompanha-nos por toda a vida. É bom lembrar que a ID nasal heterônoma é raríssima, eu pelo menos jamais vi alguém enfiando o dedo no nariz do outro, literalmente, quero dizer;

---

<sup>224</sup> Mozart (pseudônimo). *Wunderblogs.com*, pp. 102-103.

Nos homens, o crescimento da próstata tem tornado a ID uma obrigação;

Os japoneses estão desenvolvendo o ‘dedo-fone’, invenção que será uma grande contribuição para a Inclusão Digital. Obrigará quase toda a humanidade a sair por aí com o dedo no ouvido, ou no ouvido do outro, caso queiram que o outro escute a conversa. Prevejo um futuro com muita gente com o dedo grampeado.

Muitos, estrategicamente, deixam crescer a unha do dedo mindinho a fim de, na falta de cotonete ou de bocal de caneta, exercerem a ID auricular, prática que dá um prazer lascivo a alguns em uma atitude mormente autônoma, uma vez que a ID auricular heterônoma é tão estranha quando a ID nasal da mesma sub-espécie; e por fim, não esqueçamos que...

A solidão também é um dos fatores mais preponderantes no fomento à ID; mas deixemos a ID autônoma interna, nos chamados países baixos, para o final deste trabalho.

#### FATORES CULTURAIS QUE ATRAPALHAM OU IMPEDEM A ID:

(...)

##### A ETIQUETA DA INCLUSÃO DIGITAL

A ID não deve ser feita em público. A ID em potes de geléia, manteiga, pudim etc. é de extremo mau gosto, embora tenha seu conteúdo de irresistível apelo ligado a comportamentos pueris já estudados exaustivamente por Freud em sua obra *Psicopatologia Cotidiana: O caso dos Potes*. Não se deve esquecer, jamais, de lavar bem o dedo pois a ID não é coisa para porcos propriamente, não obstante sua essência atávica. Ainda no item da etiqueta, lembramos que é de bom-tom, no caso da ID heterônoma, pelo menos pedir permissão ao incluído.

#### CONCLUSÃO

Atualmente há sites, ONGS, palestras, seminários e em breve, não duvido, Ministérios, abordando, promovendo, incitando, discutindo a ID. Ela está presente em tudo, falam em ID via satélite, ID nas escolas, ID na terceira idade, ID na mulher, enfim, a ID é uma moda, é algo desejável por toda a sociedade porém, é um fenômeno que eu, como profundo estudioso do assunto, não entendo. Para que tanta dúvida e tanto desejo por uma coisa tão natural como a ID? Ora, o dedo é seu, faça o que bem entender, contanto que seja algo estimulante. É só ir estimulando, estimulando... enfim, não posso ensinar isto a ninguém, já se nasce sabendo, embora essa sociedade careta tente por todos os meios impedir que cada uma faça sua ID sossegado, porque, pensando bem, é uma questão apenas de higiene e bom senso. Não é uma questão que suscite maiores preocupações, afinal, o problema de Exclusão Digital só chega a ser realmente grave entre os manetas. Vi uma campanha na internet chamada “Exclusão Digital Zero” Como assim?!?! Estão, sem dúvida, enfiando o dedo onde não devem, cada um sabe o que fazer com os próprios dedos, não nos enganemos, lutemos contra isso, é assim que começa um estado totalitário, pelas digitais. > (14/11/2003 09h03)”<sup>225</sup>.

---

<sup>225</sup> César Miranda, op. cit.; pp. 201/204.

Leia-se também um trocadilho de César Miranda:

“A internet nos aproxima dos distantes e nos distancia dos próximos.” (*Parceria com Millôr Fernandes. Fiz a letra, ele musicou.*) > (27/01/2003 12h10)<sup>226</sup>

Um sétimo elemento relevante a ser trazido à discussão é que os blogueiros são grandes críticos da atualidade, o que relembra a teoria da narrativa como um juízo implícito da sociedade, conforme coloquei na introdução. Não obstante, há tanta crítica nos *blogs* (um “*mix*” tão grande delas) que, a par de interessante, a leitura também se torna exaustiva, pois, rememorando Jameson, é impossível esmiuçar toda a rede descentrada do capitalismo multinacional. Vejam-se dois textos de Ruy Goiaba:

“DO YOU SPEAK BEREGÜÊ?

Aproveitei meu sumiço para me dedicar a pesquisas lingüísticas. E descobri que, no Brasil, estamos evoluindo na direção de uma língua nova e revolucionária na sua simplicidade: o beregüê. Se você, leitor proletário deste blog, já pegou um ônibus quase vazio, em que o motorista e o cobrador ficam conversando entre si em voz alta, saiba: eles conversam em puro beregüê. Se você já se dirigiu a um peão de obra, também já o ouviu dizer algo parecido com “pede pro Zé” – só que em beregüê.

O beregüê, vagamente semelhante ao português (com alguma influência do nheengatu, dizem os especialistas), caracteriza-se, nas formas mais sofisticadas, pela abolição da maioria das consoantes e pela ausência de verbos. Mas não pensem que ele é característico das classes menos favorecidas: há numerosas variantes. Saibam, ditadores de uma suposta norma culta e opressores dos excluídos gramaticais: todos aqueles blogs com frases como ‘ele é muinto linduuuu, tô morrenduuu di paixaum hihhi’, que vocês desprezam, são escritos em net-beregüê. Quando um economista diz que ‘a política de intervenções intrabanda será descontinuada’, também se expressa num dialeto do beregüê. Há a variante gerundista (‘quem não fizer isso vai estar se fodendo na minha mão’), a jurídica (‘V. Ex<sup>a</sup>, data maxima venia, não adentrou as entranhas meritórias doutrinárias e jurisprudenciais acopladas na inicial, que caracterizam hialinamente o dano sofrido’) e muitas outras.

Mas a língua do futuro, arrisco dizer, é o beregüê ‘cowboy’ – sem gelo nem verbos. A lista das manifestações culturais em beregüê – na literatura, na música, no jornalismo – é extensa e irreproduzível neste espaço, mas já produziu inegáveis obras-primas como ‘Obi’, de Djavan (‘Obi, obi, oba/Que nem zen, czar/Shalom Jerusalém, z’oiseau’), e todas as letras de Carlinhos Brown (‘Antigama recarregada

---

<sup>226</sup> César Miranda, op. cit.; p. 183.

sem ti/Tive nua a sentença/Anúncio que acabou em chiq’). Eis o glorioso porvir da nossa língua: ai ai ai de nós, como diria João Bosco (PhD em beregüê, aliás).> (26/09/2002 21h13)<sup>227</sup>

#### “MEU BRASIL BRASILEIRO

O Brasil é um bom lugar para fazer um golfo, como dizia Gracialiano Ramos, a respeito de Alagoas. O Brasil é um bom lugar para fazer uma terraplanagem e transformar tudo em estacionamento para os argentinos irem à praia (o que eles não farão, já que no tienen um puto em los bolsitos). O Brasil é um bom lugar para devolver aos índios e pegar os espelhinhos de volta, como afirmou Luis Fernando Veríssimo no tempo em que ainda não era um humorista-a-favor, essa contradição em termos. O Brasil é um bom lugar para anexar ao Paraguai, já que se trata de um país falsificado. O Brasil é um bom lugar do qual fugir. O Brasil é um bom lugar para passar fome. O Brasil é um bom lugar para vomitar muito depois de comer mocotó estragado. O Brasil é um bom lugar para corrupção, assassinatos, estupros e outras modalidades esportivas igualmente divertidas. O Brasil é um bom lugar para contrair uma infinidade de doenças, rebolar e achar que é tudo lindo. O Brasil é um bom lugar para gente burra ser feliz (ou não). O Brasil é um bom lugar para não ter dentes ou, em possuindo bons dentes, não ter educação, respeito, cultura, neurônios. O Brasil é um bom lugar para que filhos da puta se dêem bem e gente honesta se estrepe de verde e amarelo. O Brasil é um bom lugar para produzir putas *for export* e péssima literatura idem. O Brasil é um bom lugar. > (25/11/2003 17h39)<sup>228</sup>

E eu poderia ficar aqui por muito tempo falando do *Wunderblogs.com*, encontrando novos caracteres nos *blogs* para serem analisados. Em relação à leitura diretamente na tela, por exemplo, poderiam ser acrescentadas características como a superficialidade espacial da tela verificada por Vivian Sobchack no texto apresentado no capítulo introdutório, e a possibilidade de pilhagem com outros *links* no ciberespaço. Todavia, como já disse, é impossível esmiuçar toda a rede (descentrada do capitalismo multinacional). Paradoxalmente, e para não esvaziar meu coágulo de todo, postulo que as pessoas querem LER seu modo de vida veloz, ruidoso, ansioso, superficial e múltiplo, daí que os *blogs* e

---

<sup>227</sup> Ruy Goiaba, op. cit.; pp. 211/212.

<sup>228</sup> Idem; pp. 235/236.

essa literatura do “*mix*” ou do “*zap*” funcionam, embora haja muita literatura além – e muitos dirão que seja a melhor (a alta literatura).

## 7. CONCLUSÃO

“Ô ABRE-ALAS

Ipiaiô. Quem digita é Daniel Pellizzari, expoente do gnosticismo festivo, 2 ½ dozen summers against the world. Ao contrário daquele que me precedeu como novo membro deste escrete, anunciado pelos profetas e pela própria voz como representante das forças na natureza, não deposito confiança em nada que não tenha sido criado por engenho humano, nem mesmo a existência de Bauhaus, dos automóveis ou dos bonés sacode minha convicção. Tudo que é natural –seja concreto ou abstrato – é, por si, abjeto, e só pode tornar-se bom e belo sob a perspectiva de intervenção humana. Dedicarei este espaço a um elogio do artifício, à opção pelo não-suicídio e, claro, ao gênio do Dr. Perberton, que há 117 anos teve a bondade de inventar meu tônico predileto. > (27/06/2002 16h04)<sup>229,,</sup>

Se um coágulo é um floco comprimido de uma substância originalmente fluida, que, levada a furo, expande seu líquido, formando um desenho inimaginável, o coágulo desta dissertação está no capítulo introdutório, o desenho antes inimaginável foi se delineando na análise dos contos, e o que restou e o que se evaporou<sup>230</sup> tem que ser esta conclusão.

“O homem da casa” serviu-me como deslinde de “Eletroalma”, e a descoberta dos *blogs* completou a esfera dos “transgressores do computador”, mas é preciso referir também aquilo que espirrou desse tempo de pesquisa, e o que ficou nas entrelinhas, uns empreendimentos.

---

<sup>229</sup> Daniel Pellizzari, op. cit.; p. 107.

<sup>230</sup> Vide nota 149.



Bombardeada pela velocidade, pelo ruído, pela chuva das fibras óticas, busquei encontrar na literatura, elegendo um *corpus* do “gênero literário” conto, como se manifestam essas características contemporâneas, se é que ocorrem. Encontrei os cinco que apresentei e não muito mais. Concluí que a presença da tecnologia na ficção narrativa funciona como um efeito cosmético ou como uma peça de mobiliário de nossos tempos, não sendo uma característica recorrente. A ficção ainda prefere temas mais universais, como amor, guerra, morte, relações familiares ou relações humanas em geral, referências históricas. Em determinados momentos da pesquisa, de que é exemplo a leitura de *Geração 90: manuscritos de computador*, perguntava-me: onde estão afinal as “narrativas tecnológicas”? Vivemos num tempo em que a tecnologia, notadamente a eletrônica, está amplamente assimilada às nossas vidas, em que as noções de natural e artificial estão totalmente desconstruídas, e isto não aparece na literatura? Aparece um pouco, sim, mas principalmente desse modo assimilado, desconstruído, incorporado, e não friamente apresentado, podendo ser citado como exemplo o conto “Zap”. “A cabine” e “O pacificador”, contos em que a tecnologia aparece como tema central, podem ser considerados exceções.

O cinema e o vídeo são hoje as mídias mais difundidas na cultura de massas, conforme rememoro os dizeres de Jameson colocados na introdução, e o conceito de intertextualidade nos permite ver que elas também constituem intertextos para a literatura (enquanto a última de há muito serve de matéria-prima fértil para os primeiros), mas a literatura ainda carrega um *plus*, aos dizeres de Jorge Luis Borges, complementados por Luís Augusto Fischer:

“O arado, a espada são extensões da mão; o microscópio dos olhos; mas o livro é algo mais: é uma extensão da memória, do entendimento’, disse Jorge Luis Borges, e eu não saberia dizer melhor. Só acrescentaria: uma extensão da imaginação<sup>231</sup>.”

O cinema e o vídeo, embora às vezes constituam obras abertas, sofrem maior influência de seu realizador, dada a encenação do pensamento, enquanto a literatura deixa para a imaginação do leitor a completude do sentido do texto. Outrossim, a tecnologia é um tema neutro para a literatura, e, como já afirmei, não muito recorrente, podendo ser enfocado de várias maneiras: com a mesma frieza das fibras óticas da eletrônica, como em “O pacificador”; de forma crítica para com essa realidade metalizada, reivindicando uma ecologia cinza<sup>232</sup>, como em “A cabine”; preenchendo as materialidades eletrônicas com o lirismo e a delicadeza que são comuns nos textos literários, como em “Zap”. Ainda, a tecnologia pode influenciar (ou reenfluenciar, já que narrativas estruturadas como hipertextos são anteriores a www) a estrutura dos textos, como em “Imagens urbanas”, ou impor um ritmo de linguagem semelhante a seu pulsar, tão assimilado à vida contemporânea, como em “O homem da casa”, e na epígrafe de meu coágulo, em “Eletroalma”.

Esse ritmo de linguagem semelhante ao pulsar tecnológico, à velocidade do estar-no-mundo contemporâneo, à vontade de operar infinitamente no computador de que já falava Baudrillard, e de abraçar todas as possibilidades que a era da informação oferece, representa algo do que para mim de mais importante ficou desta pesquisa.

---

<sup>231</sup> Luis Augusto Fischer, “A vida, os livros”, texto publicado em Porto Alegre, jornal *Zero Hora*, *Segundo Caderno*, p. 3, em 02-11-2004.

<sup>232</sup> Vide p. 81-82 e nota 119.

Quando cursei a disciplina “Ficções que fazem gênero”, foi-me dado apresentar a leitura de uma novela de Arnaldo Bloch, *Talk Show*<sup>233</sup>, cujo mote era a existência de um sósia do protagonista, fazendo lembrar o tema da clonagem humana, tão em voga atualmente. Lembrei-me então do último lançamento de José Saramago à época, *O homem duplicado*<sup>234</sup>, que também tinha como mote a questão do “outro”. O modo como Saramago narra sua história é totalmente diferente de Arnaldo Bloch. O autor português, embora subverta as normas da língua com a supressão de pontos, dois pontos e travessões, substituindo-os todos por vírgulas (mas alcançando a inteligibilidade), cria uma narrativa, poder-se-ia dizer, tradicional, girando todo o enredo em torno da indagação filosófica da alteridade ou da identidade no mundo globalizado. Bloch, por sua vez, insere em sua história elementos tão distintos quanto judaísmo, Bíblia, mercado editorial, homossexualismo, cenas da vida urbana, danças africanas, faculdade de filosofia, grupos de estudos, tráfico de drogas, sensualidade negra, literatura, festas, Rio, Bahia, Rio Grande do Sul, Etiópia, Israel, Austrália, serra carioca, livraria, sinagoga, rabinos, lançamentos de livros, espancamento, deformação facial, restaurantes, botecos, sonhos, catatua, gata, papagaio, carne de papagaio, culinária internacional, problemas de pele, televisão, rádio, jornal, inclusive um *talk show*, tudo isso para contar a história do “Outro”.

Em maio de 2003, escrevi que o romance de Arnaldo Bloch era cansativo, porque, apesar das poucas páginas, constituía um “mix de tudo e mais um pouco”, fazendo lembrar a novela “O clone”, de Glória Perez, que misturou islamismo, drogas, clonagem humana e

---

<sup>233</sup> Arnaldo Bloch. *Talk show*, SP: Companhia das Letras, 2000.

<sup>234</sup> José Saramago. *O homem duplicado*, SP: Companhia das Letras, 2002.

dança do ventre (e conseguiu fazer sucesso na Globo); que o papagaio do protagonista parecia o “Louro José” da Ana Maria Braga; e que as chagas dermatológicas da personagem rememoravam o empipocado de “Quem vai ficar com Mary?”, filme de Bobby e Peter Farrelly. Como disse Jameson em outras palavras, este tipo de texto incorpora os materiais da cultura *pop* à sua própria substância.

Mas existe uma outra proposição de Jameson que me parece mais interessante de ser relembrada nesta conclusão que é a questão do “*mix*”, a qual apresentei na introdução, em nota de rodapé, sempre voltando a referir durante os capítulos, e que repito aqui, pela pertinência com a dissertação como um todo.

O crítico americano, ao comentar sobre as instalações artísticas, diz que no pós-moderno haveria um “*mix* de mídia” (o equivalente contemporâneo da *Gesamtkunstwerk*, com as diferenças que enumera), o “*mix*” viria antes, e redefiniria *a posteriori* as mídias envolvidas por implicação. Como resultado de minha pesquisa, sinto-me encorajada a postular que esse “*mix*” não é só de mídia, mas que também se observa uma mistura de assuntos, em princípio, incompatíveis ou desconexos nos textos literários contemporâneos e que isto já não é mais tão novo porque muitos deles são assim. Ainda com base em Jameson, na parte em que coloca que a produção cultural pós-moderna constitui representações imperfeitas de uma imensa rede computadorizada de comunicações, e que estas são apenas uma configuração distorcida de algo ainda mais profundo, a saber, todo o sistema mundial do capitalismo multinacional de nossos dias, postulo que esse “*mix*” de assuntos nos textos literários é também uma tentativa mal-sucedida de compreender a imensa rede descentrada do capitalismo multinacional. O sujeito contemporâneo tem

necessidade de tomar nas mãos todas as possibilidades que a era da informação lhe oferece (para que assim pudesse controlar tudo, e como se assim pudesse), e como elas são muitas, o resultado sai desconexo, conforme me pareceu *Talk Show*, por exemplo.

Se há muito do que falar, falta tempo para dizer tudo, então a escrita é truncada e afoita. Ela é rápida como o sujeito que sai no trânsito caótico para trabalhar, fragmentada como aquele que se vê aos tapas com o computador quando ele tranca, ofegante como a taquicardia da era da ansiedade, múltipla como o sujeito que observa o globo da telinha de celular de hacker.

Esse sentido da multiplicidade pode ser relacionado aos *blogs*. Neste caso, ele concerne tanto ao “*mix*” proposto por Jameson, quanto ao conceito de intertextualidade de Barthes inúmeras vezes mencionado, e também à confusão de fronteiras entre os gêneros literários e extra-literários – a vida corrente e a ideologia -, verificada por Bakhtin<sup>235</sup>.

Tomando os caracteres do romance descritos pelo próprio Bakhtin (gênero inacabado, que inclusive admite a confusão de fronteiras), e também por Octávio Paz (épica de uma sociedade em luta consigo mesma, de uma sociedade que se funda na crítica, um juízo implícito sobre essa mesma sociedade), conforme está na introdução, mais uma vez, como características da narrativa em geral, esses conceitos também redundariam nos *blogs*. Então os *blogs* apareceriam como uma nova forma de narrativa, que se liga aos seguintes elementos do presente inacabado: à era do capitalismo tardio, conforme expressão de Jameson, cuja influência é verificada no “*mix*” (de temas, de “gêneros” literários, de

---

<sup>235</sup> Vide nota 42 e p. 30.

críticas, de tipos humanos que os alimentam), e à utilização de um dos grandes suportes de comunicação que surge nesta mesma era - o ciberespaço (também definido como um devir).

E esse tipo de narrativa, em conjunto com as narrativas rápidas, hipertextuais, ciborgues, clonadas e controladas remotamente que apresentei, formariam um novo tipo de literatura, aquela do “mix” ou do “zap”, que satisfaria não mais aquele leitor que, parafraseando Benjamin, quer ver a morte descrita no livro na esperança de aquecer a sua vida gelada<sup>236</sup>, mas aquele ainda perdido na rede descentrada do capitalismo multinacional, e atire a primeira pedra o leitor de hoje em dia que, embora erudito, não esteja-no-mundo também assim.

Por fim, amarro aqui (como tentei entrelaçar outros *links* nesta dissertação, que espero tenha assumido a esfera de Cortázar, uma vez furado o coágulo), a nota 83, a qual remeto para uma referência completa:

“>Quem é hiPer? Como *sujeito*, hiPer é um *sobrevivente*. Após ter sobrevivido às intempéries do pós-moderno, e ao indivíduo narcisístico gerado por ele, hoje hiPer é um sujeito angustiado, que vive o auge de um processo de desintegração social. De outro lado, hiPer se preocupa com as possibilidades de reconstrução social. Ao mesmo tempo em que pensa em seu bem estar e sua segurança, pensa nas barbáries de nossos tempos. Vive entre o excesso e a moderação. Compreende que o *consumo* exacerbado levou o mundo a este estado de coisas, mas está em busca de *parentescos*, *ligações*, de suas semelhanças. Nesta exposição, você verá pelo olhar dos artistas, as diferentes facetas de identidade, *coexistência* e *correspondência* de hiPer. HiPer é o resultado de um fluxo de tempo (1789-2004) e das relações travadas nesse período. Está dentro de nós. Sob a dinâmica da tecnociência e das leis de mercado, o que será do futuro de hiPer? Dependerá do *triunfo de uma ética da responsabilidade* sobre os comportamentos irresponsáveis.”

---

<sup>236</sup> Vide nota 79.

## BIBLIOGRAFIA

ADORNO. "Posição do narrador no romance contemporâneo", em *Os pensadores* (Walter Benjamin, Jürgen Habermas, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno - Textos escolhidos), 2ª ed., São Paulo: Abril, 1983; pp. 269-273.

BAKHTIN, Mikhail. "Epos e romance", em *Estética da criação verbal*, São Paulo: Martins Fontes, 1992; pp. 397-428.

BARTHES, Roland. "A morte do autor", em *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988; pp.65-70

BAUDRILLARD, Jean. *Tela Total: mito-ironias do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, vol. 1, São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLOCH, Arnaldo. *Talk Show*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMPOS, Simone. "A cabine", em *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003; pp. 125-127.

CORTÁZAR, Julio. *Todos os fogos o fogo*. RJ: Civilização Brasileira, 1972.

----- *Bestiário*. SP: Círculo do Livro, Copyright, 1951.

----- *Octaedro*. RJ: Civilização Brasileira, 1975.

----- *Os prêmios*. RJ: Civilização Brasileira, 1983.

----- 62 – *Modelo para Armar*, RJ: Civilização Brasileira, 1975.

DORFMAN, Ariel. *Terapia*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1999.

FAWCETT, Fausto. “O pacificador”, em *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003; pp. 153-177.

----- *Santa Clara Poltergeist*. Rio de Janeiro: Editora Eco, 1990.

GUATTARI, Félix. “Da produção de subjetividade”, em *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*, 3ª ed., São Paulo: Editora 34, 1999; pp. 177-191.

HARAWAY, Donna. “A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century”, em *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Routledge, 1991; pp. 149-181.

HEGEL. “A poesia épica”, em *Estética*, Lisboa: Guimarães, 1980, v. 7; pp. 125-213.

JAGUARIBE, Beatriz. “Paixões virtuais: corpo, presença e ausência”, em *Que corpo é esse? novas perspectivas*, (org.) Nízia Villça, Fred Góes, Éster Kosovski. Rio de Janeiro: Mauad, 1999; pp. 22-32.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*, São Paulo: Ática, 2002

KUJAWSKI, Guilherme. *Piratas Siderais*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.



LÉVY, Pierre. *Cibercultura*, São Paulo: Editora 34, 1999.

LINK, Daniel. “Escada para o céu (sobre ficção científica)”, em *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002; pp. 91-114.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*, Lisboa: editorial Caminho, 1995.

NEITZEL, Adair de Aguiar. *O jogo das construções hipertextuais: Cortázar, Calvino e Tristessa*, Tese de doutorado. Florianópolis: UFSC, 2002.

OLIVEIRA, Nelson de (org.) *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

----- (org.) *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

PACHECO, Carlos, LINARES, Luis Barrera, (comp.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, 1993.

PARENTE, André. “Introdução. Os paradoxos da imagem-máquina”, em *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*, 3ª ed., São Paulo: Editora 34, 1999; pp. 7-33.

PAZ, Octavio. “Ambigüidade do Romance”, em *Signos em Rotação*, São Paulo: Perspectiva, 1996; pp. 63-74.

PLAZA, Julio. “As imagens de terceira geração, tecno-poéticas”, *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*, 3ª ed., São Paulo: Editora 34, 1999; pp. 72-88.

- RUCKER, Rudy WILSON, Peter Lamborn, WILSON, Robert Anton (orgs.), *Futuro proibido*, São Paulo: Conrad, 2003.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”, em *Texto-Contexto*, São Paulo: Perspectiva; pp. 75-97.
- ROSZAS, Jeanette. “O homem da casa”, em [www.casadacultura.org/Lit/cont/gr1/rozsas\\_dificil\\_mundo\\_homens.htm](http://www.casadacultura.org/Lit/cont/gr1/rozsas_dificil_mundo_homens.htm)
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCLIAR, Moacir. “Zap”, em *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, (org.) Italo Moriconi, Rio de Janeiro: Objetiva, 2000; p. 555-556.
- SOBCHACK, Vivian. “The scene of the screen: envisioning cinematic and eletronic ‘presence’”, em *Materialities of Communication*, Stanford University Press, 1994, pp. 83-106.
- VAZQUEZ, Cristina Moraes. “Eletroalma”, em 2º *Habitasul Revelação Literária na Feira*, Porto Alegre: Palco Habitasul, 2001; p. 21.
- VERÍSSIMO, Luis Fernando. *O analista de Bagé*, Porto Alegre: L&PM Editores, 1982.
- VILLAÇA, Nízia, GÓES, Fred. “A emancipação cultural do corpo”, em *Nas fronteiras do contemporâneo: território, identidade, arte, moda, corpo, e mídia*, Rio de Janeiro: Mauad: FUJB, 2001; pp. 131-136.
- VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico e as Perspectivas do Tempo Real*. São Paulo: Editora 34, 1993.

WANDELLI, Raquel. *Reconstituição do corpo nas narrativas hipertextuais*, Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC, 2000.

WATT, Ian. “O realismo e a forma romance”, em *A Ascensão do Romance*, São Paulo: Cia. das Letras, 1990; pp. 11-54.

WEISSBERG, Jean-Louis. “Real e virtual”, *Imagem Máquina. A era das tecnologias do virtual*, 3ª ed., São Paulo: Editora 34, 1993, pp. 117-126.

WUNDERBLOGS.COM. São Paulo: Editora Barracuda, 2004. Vários autores.